تقديم

بقلم رئيس التحرير

تعود « مجلة عالم الفكر » مرة أخرى الى الساحة الثقافية لتشارك في اثراء الفكر والثقافة العربية ، بعد توقف قسري فرض عليها من الخارج أولا ثم من الداخل لاحقا ، أما عوامل الخارج فقد تمثلت بالعدوان العراقي الغادر الذي عمد الى تدمير مقومات البنية التحتية للكويت ، وكانت في مقدمتها منابرها وآلياتها الثقافية ، وهويتها الوطنية ، ظانا ، وبالخيبة ما ظن ، أن بامكانه أن يطمس الكويت وهويتها الثقافية الى الأبد ، لكن ارادة الله ، قبل أي شيء ، وتصميم أبنائها على مواجهة التحدى ، ومؤازرة الشرفاء والأصدقاء حال دون ذلك .

كنا نواجه تحديا مريرا ، وصراعا نفسيا هائلا للخروج من الدائرة المغلقة التى فرضها علينا الاحتلال، لنحافظ على هويتنا الثقافية من جهة ، ونستعيد جسور التواصل الثقافي الذي أقامته المجلة مع قرائها زهاء ، اكثر من عشرين عاما دون توقف من جهة أخرى ، ولذا جاء العددان الأول والثاني ، من المجلد الحادى والعشرين ، المطبوعان في القاهرة عام ١٩٩١ م ، بعد التحرير ، تحديا لهذا التوقف ، ومحاولة للنهوض من جديد ومواصلة المسيرة . لكن الكارثة التى حلت بالكويت ، وانحياز نسبة لا يستهان بها من المثقفين الى العدوان ضد بلد خدم القضايا العربية على كل الأصعدة ، سياسية كانت أو اقتصادية أو ثقافية ، سببت صدمة قاسية لكل مخططات التنمية الثقافية في دولة الكويت ، وتأتي في مقدمتها مخططات وزارة الاعلام في هذا الشأن ، ولذا كان التوقف الاختيارى محاولة لفهم وتقييم جميع مخرجات الثقافة على ضوء الاحباط الذي أصابنا من بعض المثقفين العرب الذين راحوا يهللون للمعتدى ، ويشدون من أزره ، بل مضوا أكثر من ذلك حين عمدوا الى تأليب البسطاء من العرب على أهل الخليج ، واعتبارهم سبب تخلف العرب ، وتوالى نكباتهم ناسين أو متناسين أن الأنظمة الدكتاتورية التى يعيشون فى ظلها هى مكمن الداء ، وسر البلاء ، والا فأين مردودات المشاريع الاقتصادية التى أقامتها دول الخليج فى بلادهم على مدى سنوات طوال ، سؤال كان الأولى أن يوجهوه الى أنظمة بلادهم بدل اتهام دول الخليج .

لامراء فى أن عددا غير قليل من المثقفين العرب ، وبخاصة أولئك الذين وقفوا مع الطاغية ، يتحملون جزءا كبيرا من جراء الكارثة التى حلت بالعرب بعد الثانى من أغسطس عام ١٩٩٢ م ، فهم بهذا الموقف قد قوضوا كل مشاريع ومخططات التنمية الثقافية العربية ، ناهيك بانهيار المشروع القومى للوحدة العربية والتنمية الاقتصادية ، اللذين كانا حلما وهاجسا لكل عربي شريف . لقد أرجعنا الغزو الغادر عشرات السنين الى الوراء ، فضلا عن زرع بذور الشقاق بين أبناء الأمة الواحدة ، واذكاء روح الأحقاد والأضغان بين أبنائها لكن احساسنا بعروبتنا وبقوميتنا ، وبما تملكه هذه الأمة من طاقات وامكانات هائلة يجعلنا اكثر إيمانا

بالمستقبل ، ويدفعنا الى تحدى الصعاب والكوارث التى يفتعلها خوارج هذه الأمة .

نعود الى الساحة الثقافية ، والمستقبل هو رهاننا وقدرنا الذى لا مناص منه ، نعود لنواصل ما انقطع من مسيرتنا الثقافية ، ونساهم فى اثراء الفكر العربي وصياغته في اطار القيم العربية والاسلامية .

يتضمن ملف هذا العدد من « مجلة عالم الفكر » عددا من الدراسات النقدية الجادة في مجال النقد التطبيقي التي تشتد الحاجة اليه في خضم التنظيرات النقدية المختلفة التى تستمد جذورها من فلسفات أوربية ، بعيدة عن واقع المثقف العربى ، فضلا عن صعوبة متابعتها نظرا لما يطرأ عليها من تطورات متسارعة ولا أقول فهمها وتمثلها وتطبيقها على النصوص العربية ، فذلك شأن آخر ، وعلى ذلك فملف هذه الدراسات فى هذا العدد من مجلة عالم الفكر بعيدة الى حد ما من التنظيرات التجريدية ، وقريبة الى حد كبير من اهتمامات المثقف العربي بوجه عام ، وأول الدراسات فى هذا الملف دراسة د . أحمد العشرى « مسرح بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي » ، وتنطلق الدراسة من ثلاثة أبعاد رئيسية ، الأول يتمثل فى السمات التى يتسم بها المسرح البرختى ، والتى ترجع في تكوينها الى الظروف الحضارية ، والعوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية لعصر بريخت ، فضلا عن النزعة التكوينية والفلسفية لبريخت نفسه ، واستفادته من النقاد والشكلانيين الروس ، علاوة على اهتماماته الفكرية المتزايدة بالأشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية لما تنطوى عليه من وسائل التغريب التى تمثل حجر الزاوية في مسرحه الملحمى السياسى . وفى هذا السياق التاريخى يطرح الكاتب فكرة العلاقة الجدلية بين المسرح الأرسطى والمسرح الملحمى البريختى ليؤكد على أن معظم النقاد المسرحيين متفقون على وجود نقاط اتفاق واختلاف بين المسرحين على الرغم من أن بعضهم ينفى أى لقاء بين المسرحين ، غير أن الكاتب ينحاز الى الرأى القائل بوجود عوامل مشتركة بين المسرحين المسرح الدرامى الأرسطى ، والمسرح الملحمى البريختى ، ثم يعزز ذلك بالتعرض الى أوجه الاتفاق والاختلاف بين المسرحين ، وهى فى هذا الجانب لا تضيف شيئا جديدا ، فموضوع المقارنة بين طبيعة مسرح أرسطو ومسرح بريخت تناوله بشكل مباشر أو غير مباشر طائفة من النقاد الاجانب والعرب أبرزهم ك . ر . فايلر فى دراسته « ارسطو وبرشت » ، وعبدالرحمن بدوى في مقدمة ترجمته لمسرحية بريخت « دائرة الطباشير القوقازية » ، وعبدالغفار مكاوى فى مقدمة ترجمته لمسرحية « القاعدة والاستثناء » وأحمد عثمان في « قناع البريختية » .

ويتمثل البعد الثانى فى هذه الدراسة ، فى اهتمام المسرحيين العرب بالمسرح البريختى ، ويعود ذلك ، كما يؤكد الكاتب ، الى الظروف الصعبة التى كان يمر بها الوطن العربي في الستينات من هذا القرن ، كقضية المصير العربي ، والظروف الاقتصادية والسياسية ، والدعوة الى الاشتراكية ، مما دفع الى الاهتمام بتجارب المسرح الملحمى ، الذى يحث الجمهور على المشاركة في قضاياه المصيرية ، واتخاذ المواقف بغية التغيير . غير أنه يرى من جانب آخر أن المسرح

البريختى . الذى يعمد الى كسر الإيهام، ومشاركة المتلقى ليست جديدة على المشاهد العربي ، فقد نجدها في السامر الشعبي ، وفي مسرح السيرك . وربما يكون ذلك صحيحا الى حد ما من ناحية الشكل . وقد أكد هذا المفهوم بريخت نفسه حيث يرى أن هناك قرابة بينه وبين المسرح الأسيوى القديم فيما يتعلق

بعض الشخصيات ، ولكن فكرة كسر الايهام فى مسرح بريخت ليست هدفا فى حد ذاتها ولكنها وسيلة الى مخاطبة العقل ، ودفعة الى ممارسة التفكير النقدى فيما يتعلق بالحياة والمجتمع ، الى جانب ما يطرحه هذا المسرح من قضايا أخلاقية وفلسفية وسياسية ، ذات منظور ماركسي ، وهى تختلف فى طرحها عما ألفه المشاهد العربى فى مسرح السامر أو مسرح السيرك . وهذا يؤكد ما نقله الكاتب عن تمارا كوتينسفيا من أن المسرحيين العرب لم يفهموا من مسرح بريخت ، فى أول الأمر من بين جميع الشخصيات ، الا الراوى الملحمى الذى يقطع الحدث ، ويستعرض أفكاره وأفعاله دون احساس أو تأثر .

ويشير الكاتب بعد ذلك الى عدد وافر من الكتاب المسرحيين العرب الذين تأثروا بالمسرح البريختى ووجدوا فيه متنفسا واسعا لأفكارهم ، ومعتقداتهم السياسية ، اما بالترجمة المباشرة لأعمال بريخت نفسه ، أو بالتأليف على نهج بريخت ذاته ، ثم يطرح الكاتب تساؤلا مهما عما اذا كان المسرح البريختى يصلح لنا فى عالمنا العربى لنوليه هذا الاهتمام ، رغم التباين الحضارى بيننا وبين مجتمع بريخت . لكن الكاتب لا يقدم اجابة مباشرة وانما يعمد الى تحليل ثلاثة نماذج مسرحية عربية تمثل الاتجاه البريختى ـــ وهى البعد الثالث فى الدراسة ـــ تحدد من خلالها الاجابة عن التساؤل المطروح ، غير أن الكاتب لم يحدد لنا سلفا لماذا عمد الى اختيار هذه المسرحيات الثلاث بالذات للتحليل على الرغم من كثرة المسرحيات التى تحمل الاتجاه ذاته ؟ ولعل هذا الجانب التحليلى من الدراسة هو الأهم والأكثر اضاءة فى الدراسة كلها . لكن يبقى هناك تساؤل آخر ، بعد انطفاء وهج الاتجاه البريختى ، واندحار المد الاشتراكى فى وطننا العربى ، وهو : هل حقق هذا الاتجاه التغيير المطلوب فى نمطية التفكير العربى ، أو دفعه الى احداث التغيير فى طبيعة علاقته بالتاريخ والانسان والحياة ؟ وربما يتجاوز هذا التساؤل المحيط العربى الى المحيط الذى انبثقت منه البريختية ذاتها بعد سقوط سور برلين واتحاد المانيا ، وانهيار الاتحاد السوفييتى ، وتفكك أوربا الشرقية ؟ سؤال نترك اجابته لفطنة القارىء المثقف العربى .

وتواجهنا فى هذا الملف أيضا دراسة د . عبدالكريم حسن " عبدالقادر ربيعة والتشويه من الداخل " " فى ضوء العلاماتية البنيوية " ، وعلى الرغم من أن الدراسات البنيوية قد انحسر ظلها فى الغرب منذ فترة ليست بالقصيرة واصبحت جزءا من تاريخ النقد الأدبى فى الغرب ، غير أن أنصارها فى الوطن العربى يتحمسون لها بعد موتها ويصرون على تطبيقاتها كما نادى بها أصحابها على الرغم من أنها تحتاج الى تعديلات كثيرة حتى يمكن لها أن تتلاءم مع بعض النصوص العربية ، ومهما يكن من أمر فاننا أمام محاولة لفهم أقصوصة عربية على ضوء الدلالة البنيوية بمفهوم غريماس . وتنطوى الأقصوصة موضع التحليل على مستويات من العمق يجعلها

جديرة بالدراسة والتحليل. وعلى الرغم من أن الكاتب يصرح ابتداء امكانات تحليل هذه القصة، تحليلا موضوعيا، أو نفسيا، أو ماركسيا أو وجوديا، لما تنطوى عليه من اغراءات ممكنة، فى هذا المجال، فإنه يؤثر عليها جميعا فرضية غريماس التى يقدم شرحا لها فى مطلع الدراسة.

وتبدو المفاهيم والعلاقات التى وضعها غريماس لتفسير الأقصوصة وتبناها الكاتب مثيرة لما تقود اليه من ابداعات تطبيقية خصبة، غير أنه يبدو أن " التصويرية أو الاسكيمة Schema التى وضعها غريماس يعتورها نوع من القصور الذى يفقدها فى بعض المواقف قدرتها على تمثل بعض الجوانب المهمة فى الأقصوصة، ولذا نجد الكاتب حين يغوص فى التفاصيل يفقد الاسكيمة " فى بعض المواقف. ومن ثم يتكىء بصورة غير مباشرة على بعض الأساليب التحليلية التى استبعدها فى المقدمة كالتحليل النفسى والتحليل الوجودى. ومهما يكن من أمر فإن هذه الدراسة تعد مساهمة طيبة فى مجال النقد التطبيقى وتفسير النصوص.

ونلتقى فى الدراسة الثالثة مع د. أحمد درويش فى " مستويات شعر الغزل عند العقاد " حيث تحاول الدراسة أن تميط اللثام عن جانب قد يكون خفيا، عند من يؤمنون بخشونة العقاد وجفائه وعدائه للمرأة، وهو أن العقاد واحد من كبار شعراء الغزل فى الأدب العربى المعاصر نظرا لغزارة شعر الغزل عنده فى دواوينه الشعرية عبر مراحل حياته المختلفة، وتدعم الدراسة هذا الافتراض من خلال جدول احصائى، ورسم بيانى، يُبيّن الأول نسبة عدد القصائد الغزلية، فى تسعة دواوين للعقاد، الى بقية القصائد الأخرى، مما يشير الى اتساع مساحة القصيدة الغزلية فى شعر العقاد ويكشف الثانى عن نسبة اتساع رقعة الشعر الغزلى بفترات العمر المختلفة، حيث تتأكد بالتالى مقولة، ان العقاد واحد من فحول شعراء الغزل المعاصرين، هذا اذا أخذ بالاعتبار المقياس الكمى فى اقرار هذه النتيجة ثم تخطو الدراسة خطوة أخرى نحو تعميق هذا الجانب من خلال البحث فى مستويات شعر الغزل عند العقاد، آخذة فى الاعتبار، أن الشاعر صاحب تصور نقدى فى فن الشعر، مما يعطى مجالا خصبا للمقارنة بين التصور النظرى، والممارسة الابداعية، ولذا تصبح آراء العقاد النظرية فى الدعوة الى " الذاتية " فى الشعر، وموقفه من اللغة الشعرية والتعبير بالصورة، وتصوره الفلسفى لمناحى الجمال فى الطبيعة، منطلقات لقياس المستويات الفنية لشعره الغزلى، حيث تشير النماذج التحليلية المختارة الى وجود فوارق ومستويات فى بناء القصيدة، غير أن المستويات اللغوية أبرز ما تكون وضوحا فى هذه الدراسة. وتحترس الدراسة لنفسها ابتداء من أن حجم المادة يمثل عائقا يحول دون القيام باستقراء تام للظاهرة، ولذا تكتفى بالاستقراء الناقص كقياس مقبول فى الدراسات المعاصرة.

وربما يكون هذا مقبولا في الدراسات الاستكشافية الأولية، أو حين لا تتوافر للكاتب، المادة المراد دراستها بشكل كاف، أو حين تكون الممارسة الإبداعية ككل في طور التشكل المستمر، لكن الأمر مع العقاد مختلف، فانتاجه الشعري معروف ومتداول وتجربته الابداعية انتهت بموته.

أما بحث الدكتور عبده بدوي «تجليات الاصالة في الشعر الحديث» فإنه ينطلق بنا الى جذور الاصالة العربية في رحلة تاريخية نقدية تتناول أمورا عامة مثل موقف القدامى من الشعر الجاهلي والاحتجاج بالشعر وثنائية «القدامة» «والحداثة» والموازنات بين الشعراء، والسرقات الادبية ، وانطفاء بريق الشعر والأدب بعد سقوط دولة الخلافة في بغداد، ثم انعطافه الى العصر الحديث والتوقف عند ظهور مصطلحات «الحداثة» «والأصالة» «والكلاسيكية الجديدة» ، ودعوة بعض المحدثين الى الانفصال عن الماضي، وهجومهم الشرس على التراث القديم واشهار افلاسه، ودعوتهم إلى لغة مسلولة من براثن الاستعمال، الى آخر ما هو مطروح في الساحة الثقافية، مما قد يتجاوز ما ذكره الدكتور عبده في هذا الشأن.

ولعل حب الدكتور عبده للتراث، واحتماءه به من طوفان الغثاثة، واللجاجة جعله يغوص في لجته باحثا عن اللآليء التي حرص الشاعر العربي الحديث على التواصل معها فكانت ظواهر كثيرة، معززة بنماذج شعرية متنوعة لعدد كبير من الشعراء المعاصرين، لتؤكد أن في التراث جذورا لو أحسن تعهدها لنمت وآتت أكلها. ولا يفهم من ذلك أن الدكتور عبده يعارض الحداثة، بل هو من أشد المتحمسين لها حسب ما نعرف من شعره، غير انه باختصار يريد حداثة حقة، لا صرعة فجة، حداثة تقف على أرض صلبة، تنطلق منها الى التجديد برحابة واقتدار.

يلاحظ في مطلع هذه الدراسة ، أن الدكتور عبده يطلق مصطلح «الحداثة» في مواطن كثيرة على ما كان ينادي به المجددون للشعر في العصر العباسي ، وأحسب أن هذا المصطلح لم يعرفه القدامى ، ولم يستعملوه ، ولم يؤثر عن أحد من نقاد ذلك العصر أنه استخدمه في الحكم على الشعر الجديد، أو حتى أشار اليه. غير أن ذلك لا يعني أن جذر الكلمة ، وبعض مشتقاتها ، لم يكن معروفا لهم.

تدل الشواهد الشعرية الكثيرة التي عزز بها الدكتور عبده رؤيته في «تجليات الأصالة» أنه اعتسف في دواوين الشعراء المعاصرين وانتزع منها ما يتعلق بالتراث، غير أنه لم يتوقف عندها عللا أو موازنا بين الأصول والفروع ، ليقيم الحجة على تواصل الحديث بالقديم، وانما ترك ذلك في كثير من المواقف لفطنة القارىء وذكائه.

وتواجهنا في هذا الملف أيضا دراسة الدكتور عزت القرني «فعل الابداع الفني عند نجيب محفوظ» حيث تدور الدراسة حول تلك الأحاديث التي انتزعها الروائي المبدع جمال الغيطاني من الروائي الكبير الأستاذ نجيب محفوظ، وضمنها كتابه «نجيب محفوظ يتذكر» . وتظهر قيمة هذه الأحاديث في أنها تمثل سيرة فنية ذاتية لمسيرة أكبر روائي عربي معاصر، ساهم في اغناء الثقافة العربية، بابداعاته الروائية المتميزة، وتجاوز نطاقه العربي الى آفاق عالمية توجت بحصوله على «جائزة نوبل للآداب» . ويظهر أن هذه السيرة قد حازت على اعجاب الأستاذ نجيب محفوظ، واغنته عن كتابة سيرة ذاتية لمسيرته الفنية لذا نراه يقول في المقدمة التي كتبها بخطه لهذا الكتاب، ونقلها صاحب هذه الدراسة في مقدمته : «هذا الكتاب أغناني عن التفكير في كتابة سيرة ذاتية،

لما يحوية من حقائق جوهرية وأساسية في مسيرة حياتي، فضلا عن أن مؤلفه يُعَدُّ ركنا من سيرتي الذاتية».

ولا مراء في أن عبارة نجيب محفوظ هذه تدل بصورة قاطعة على أن تلك الأحاديث التي سجلها له الأستاذ جمال الغيطاني تمثله أتم تمثيل. هذا الاعتراف الصريح أغرى فيلسوفا وناقدا متميزا في أن يتوقف عند هذه المسيرة متأملا ومحللا ودارسا، ويتوقف أكثر ما يتوقف عند موضوع الابداع الفني، باعتباره، على حد قوله، واحدا من مسائل دراسة فلسفة الفن، ويعتبر الكاتب أن هذه المادة ذات قيمة خاصة لما تنطوي عليه من عدة أمور أولها أنها تصدر عن فنان عظيم، دارس للفلسفة، كما يرويها فنان آخر له ابداعاته الروائية، وثانيها أن نجيب محفوظ خص الكتاب بمقدمة بخط يده، وثالثها أن هذه الأحاديث جاءت عفوية بشكل تلقائي، اذ لم يكن الهدف هو الحديث عن الابداع. ومهما يكن من شيء فان الدكتور عزت القرني يعيد قراءة النص، وفق اعتبارات فلسفية معينة، متخذا من أقوال نجيب محفوظ في الابداع وسيلة تطبيقية لوضع تصور فلسفي لبعض أسس فن نجيب محفوظ، واضعا في الاعتبار أنه بازاء فنان واع، يملك زمام القدرة على التنظير، وصاحب حس ومعرفة فلسفية، لذلك فان الدكتور القرني يأخذنا الى عوالم رحبة ودقيقة في عالم نجيب محفوظ بدءا من فلسفة الابداع ذاتها، مرورا بمراحل التكوين والأسرة، والخبرة والسلوك والثقافة، والموقف من السياسة، والمرأة، والتعامل مع الزمان والمكان، ومصادر الانتاج الخاصة، وظروف الانتاج، والعملية الابداعية، وانتهاء بمرحلة ما بعد الانتاج. والحق أن تفسيرات الدكتور القرني، الفلسفية والسلوكية لهذه السيرة، كانت تلتقي أحيانا في خطوط متوازية، وفي بعض الأحايين في خطوط متداخلة مما كان له أبعد الأثر في اضاءة بعض المواقف الغامضة في السيرة.

أما مناقشة العدد فهي لصيقة بموضوع الملف، وتدور حول اعادة النظر في موضوع المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة، وعلى الرغم من أهمية الموضوع فانه ليس من السهولةبمكان، نظرا لامتداد الرقعة الزمانية للقصة من جهة، وتنوع المناخات الثقافية العربية التي نمت فيها هذه القصة من جهة أخرى، يضاف الى ذلك كله غياب المذكرات الشخصية لكتاب القصة، وافتقاد النقاد الجادين المتابعين لحركة النمو والتطور التي صاحبت هذا الفن في عدد من بلدان العرب شرقا وغربا. ويحاول الأستاذ عبد الله أبو هيف القاء ضوء على أعمال بعض الدارسين للمؤثرات الأجنبية في القصة العربية، ومناقشتها على ضوء المسار التاريخي للقصة، والتحولات التي طرأت على المجتمع العربي، واستجابة الكتاب لهذا التحول، والصراع بين التبعية، والتمسك بالتراث، واشكالية الواقع والتنظير، والثلاثية الجدلية، الكاتب والناقد والقارىء.. الخ والمناقشة ثرية في المعلومات على حساب التساؤلات، والاشكاليات التي قد يثيرها موضوع كهذا، تكون اجاباته غير حاسمة.

وأخيرا، بقيت كلمة وفاء وتقدير وتحية نزجيها الى الرواد الذين أرسوا قواعد هذه المجلة، وعملوا كل ما في وسعهم طوال السنوات الماضية على اخراجها بصورة تليق بمجلة تخاطب

الفكر، وتعمل على اثراء جوانبه المختلفة، نذكر في هذا المجال رئيس تحريرها الأول فقيد الشعر والأدب الأستاذ أحمد العدواني، وخلفه الأستاذ حمد الرومي، كما نذكر بالفضل والعرفان مستشار تحريرها الأول الأستاذ الدكتور أحمد أبو زيد، وخلفه الأستاذ الدكتور أسامة الخولي، وأخيرا الدكتورة نورية الرومي.

د. عبدالله المهنا

مسرح برتولد بريخت
بين
النظرية الغربية والتطبيق العربي

د. أحمد العشري

ولد أويجن برتولت فريدريش بريشت في عام ١٨٩٨ في مدينة أوغسبورغ، وفي شبابه لقب نفسه برت بريشت، ثم استقر على لقب برتولت بريشت، وينطق اسمه الشائع في العربية برتولد بريخت، "لقد أصاب بريخت شهرة واسعة، في حياته، وبعد مماته، جعلت منه أحد رجال المسرح الكبار في العالم، له دوره وموقفه من الانسان، كما أن للمسرح في رأيه دوراً هاماً، وأثرا خطيراً في إيقاظ حاسة النقد لدى المشاهد، وأن يضع أمامه عالما موضوعيا واضحا، وأن ينادي في النهاية بطريق مباشر إلى تغيير حياته، فهو في مسرحه الجديد «انما يطبق برنامج الحركة التعبيرية التي لم تكن تهتم بالدراما ذاتها بقدر، اهتمامها بأن يكون أداة للعرض والبيان»[١]، ويعرف العمل المسرحي، لا بشكله، بل بهدفه ودوره الاجتماعي، «ان بريخت ينتج الفن لجمهور هذا المكان بالذات وهذه اللحظة بالذات»[٢] ومن هنا وجب على مسرحه كما سنرى فيما بعد، أن يعكس حاجاته الحقيقية والواقعية هذا الاهتمام، وهذا ما يميز بريخت ومسرحه، اذ يهتم «بالوضع الراهن للمجتمع، على اعتبار أن المسرح يجب أن يكون «البناء العلوي الايديولوجي»[٣] لاعادة بناء طريقة حياة عصرنا.

والمسرح إذن لابد أن يكون أداة هذا التغيير الجذري وسلاحه، ويرى في الممثل معلما، وقد جلس جمهوره ليرى الحجج والشرح، ويتوقع منهم جميعا أن يتخذوا قرارات وأن يتصرفوا بحيث يغيروا العالم والمجتمع وأنفسهم، لقد كان هدف المسرح بالنسبة لبريخت هو تغيير الطبقة، والإنسان، فعندما رأى البؤس والحرمان والجوع يقهرون الغالبية العظمى من مواطنيه، «لم يجد في متناول يده إلا الفن لكي يدافع عنهم»[٤] رابطا بين الشر والمجتمع البرجوازي، مدركا أن ذلك قابل للتغيير، لكن اهتداءه إلى الشيوعية لم يدفعه إلى تعاطف أصيل إلى الفقراء، لأن هذا التعاطف في الواقع إنما نبع من كراهيته المتأصلة للطبقة البرجوازية التي نشأ منها»[٥]، فهو كفنان وكاتب اشتراكي، يتبنى وجهة النظر التاريخية للطبقات العاملة، لكن ليس معنى ذلك أنه ملزم بالدفاع في إنتاجه عن أي عمل أو قرار يتخذه «حزبه»[٦]، أو شخصية تمثل هذه الطبقة العاملة، «إنه يرى في الطبقة العاملة القوة الحاسمة ـ لكنها ليست القوة الوحيدة ـ اللازمة لدحر الرأسمالية ولقيام مجتمع بلا طبقات»[٧]، وبريخت الذي مازال يفحص العلاقة بين الرأسمالية والجريمة، يطبق الآن مفهومه الماركسي على جرائم التاريخ نفسه، وذلك من خلال مسرحه،

«وإذا كان رجل الأعمال يتمثل في رجل العصابات في أوبرا الثلاث بنات، فهو يتمثل في صانع الحرب، في مسرحية، الأم شجاعه، وليست الملكية سرقة فحسب بل هي كذلك قتل واغتصاب،» [٧] ويؤكد بريخت نفسه هذه المقولة، ويدين المجتمع الرأسمالي والاستغلال، ويصمه بأنه مجتمع قاتل، يقول بريخت:

> إن الزيادة في الإنتاج تؤدي إلى زيادة في البؤس ولا يفيد من استغلال الطبيعه سوى عدد قليل وهم يفيدون لانهم يستغلون البشر أيضا.. ومن ثم يصبح، ماكان يمكن أن يكون تقدما للكل، رقيا لأقلية. ويتحول جزء كبير متزايد من العملية الإنتاجية إلى خلق وسائل للتدمير من أجل الحروب الكبيرة. وخلال هذه الحروب تتطلع الأمهات إلى السماء في رعب من اختراعات (العلم) [٩] القاتلة [١٠].

لقد أعطى صعود هتلر إلى السلطة، كتابات بريخت اتجاها جديدا، ووفقا لوجهة النظر الماركسية، فانه قد، «وحد بين الفاشية والرأسمالية، ورأى في الطغيان النازي مجرد محاولة أخرى من البرجوازية لتبقى قبضتها على الطبقة العاملة [١١]، وتحققت مخاوف بريخت، من الإرهاب النازي فقد أحرقت كتبه في الحريق المشهور الذي ألقى فيه النازيون بمؤلفات أكثر من مائتي كاتب وشاعر ومفكر المانى، والتهمتها النيران أمام الجماهير المتجمعة أمام مبنى دار الأوبرا في برلين، ولم يمل بريخت في مهاجمة الرأسمالية التي تزيد استثماراتها من جراء الحروب، والتي دفع شباب المانيا ثمنها في حربين عالميتين لعينتين، ولقد كان المسرح السياسي عند كل من أوروين بيسكاتور وبرتولد بريخت، استجابة تلقائية من رجل المسرح لأحداث ما بعد الحرب الاولى، وبوجه خاص للأحداث التي مهدت للحرب الثانية (الفاشية الإيطالية، النازية الالمانية) «فقد تجاوزمسرح بريخت هذا الهدف إلى استشراف نتائج التناقضات الأساسية بين رأس المال والإنسان، بحيث يحتضن أحيانا قضية الاستعمار بالمعنى الواسع قديمه وحديثه» [١٢]، ولما كانت السياسة والتجارة، وجهين لعملة واحدة، ولما كانت الحرب الأداة العنيفة المنفذة «السيطرة المال» [١٣] على مناحى الحياة الانسانية، وبما أن هذه السيطرة منقسمة على نفسها تبعا للتنافس بين الشركات الاحتكارية في البلد الواحد، وبين مثيلاتها في البلدان الأخرى ذوات النفوذ المالي الاحتكاري، فإن التنافس يصبح بؤرة الشر التي تنطلق منها شرارة الحرب، فتأتي على الأخضر واليابس، وتضيع القيم الإنسانية والأخلاقية، يقول بريخت:

> إن الاضطهاد والاستغلال الفظيعين اللذين يمارسهما الإنسان ضد الانسان، من المجازر في أيام الحرب ومختلف أشكال الإذلال في أيام السلم أصبحا بتعبير ما مألوفين في العالم كله، فالاستغلال الذي يتعرض له الإنسان، يبدو لكثير من الناس، وكأنه أمر طبيعي كاستغلال الطبيعة

مثلا . إنهم يعتبرون الإنسان، وكأنه حقل أو مزرعة أبقار، كذلك تبدو الحروب الكبيرة بالنسبة لعدد كبير من الناس كالهزات الأرضية »(١٤)

إن بريخت كماركسي، يرفض فكرة الحرب التي يشعلها أصحاب رؤوس الأموال، ويروح ضحيتها الإنسان، المسلوب الارادة أيام السلم وأيام الحرب، وعليه فهو مقتنع، «بأن المجتمع قائم على المنفعة الذاتية العقلية، ويؤمن بأن استخدام العقل بطريقة أقل أنانية» (١٥)، سيجعل الإنسان أفضل مما هو، والعالم خيرا مما هو عليه، ولذلك فإن كتابات بريشت النظرية، تتفائل بمستقبل الإنسان في ظل الشيوعية، لكنه كثيرا «مايتخذ موقفا قويا ضد التجميل والملاطفة، وضد التفاؤل السهل، فالسفينة التي تغرق في رواية الثلاثة بنات اسمها التفاؤل» (١٦)، فهو لايخاطب الشعور، بل «يخاطب العقل» (١٧) لأن من واجبه أن يعلم هذا العقل، ويدفعه إلى الحركة والتغيير بدلا من أن يثير الشعور. فلقد بدأ المسرح يعلم، على حد قول بريخت إذ يرى:

إن البترول والتضخم والحرب والمنازعات الاجتماعية والأسره والدين، والقمح وصناعة اللحوم المحفوظة، أصبحت كلها موضوعات للتصوير المسرحي، ويقوم الكورس باطلاع الجمهور على حقائق لم يكن يعرفها، وتعرض الأفلام السينمائية أحداثا من كافة أنحاء العالم، وتقدم اللافتات بيانات إحصائية ومع بروز الخلفية إلى المقدمة أصبحت تصرفات الشخصية عرضة للنقد. والتصرفات الخاطئة والصحيحة تعرض معا. وقدم المسرح أناسا يعرفون ماذا يفعلون، وأناسا لا يعرفون ماذا يفعلون. وأصبح المسرح موضع اهتمام الفلاسفة ـ ذلك من الفلاسفة الذين لا يرغبون في تفسير العالم فحسب، بل يرغبون في تغييره ــ لهذا السبب أخذ المسرح يفلسف، لهذا السبب أخذ يعلم. (١٨)

وفي الشكل المسرحي الجديد، يدخل بريخت، مرحلة البحث عن بناء تعليمي يستند إلى فلسفة أخلاقية جديدة، مستوحاة من « الفكر السياسي الماركسي » (١٩)، لا دفاعا عن الأخلاقيات، بل دفاعا عن المظلومين » وهذان أمران مختلفان تماما لأن الاعتبارات الأخلاقية كثيرا ما تستخدم لمطالبة المظلومين بتحمل أوضاعهم، ويرى مثل هؤلاء الأخلاقين أن الناس موجودون من أجل الأخلاق، وليست الأخلاق هى التى توجد من أجل الناس » (٢٠)

وفي هذه المرحلة يبحث بريخت عن صياغة فكرية فنية (أدبية مسرحية) للمسرح التعليمى، « ليقدم أصول الفكر الجديد في بناء مسرحى، حيث تأخذ الصياغة شكل المناقشات، تربطها بعض الأغاني الشعبية » (٢١)، لأن بريشت عندما يعالج قصة ما، فإنه

يقدمها، بشكل يثير في المتلقى أسئلة عما يحدث في مجتمعه، في علاقاته السياسية والاقتصادية والطبقية، وكيف أنه كمشاهد، قد وصل إلى حالة من عدم القدرة على الفعل، أو حالة يكون فيها مرغما على فعل شيء ضد رغبته، ونظريا يأمل بريشت أنه، عند هذا الحد الذى يسأل فيه المتفرج هذه الاسئلة يكون قد قرر بعد مغادرته المسرح أن يمارس تفكيره النقدى في حياته اليومية، ويكون من شأن هذا التفكير أن تضعه في موقف يمكنه من القيام بعمل سياسي في محاولة منه للتغلب على شرور هذا المجتمع والعمل على " تغييره " (٢٢) لنحو الأفضل وهذا هو دور المسرح السياسي، كما يرى بريخت، " لأن الفن اذا كان فنا غير سياسي، فيعنى أنه لابد أن يتحالف مع الطبقة الحاكمة " (٢٣).

ولابد للمسرح أن يعمل على تغيير المجتمع نحو الأفضل في صالح الجماهير العاملة، " ويمكن للعالم المعاصر، أن ينعكس في المسرح، ولكن فقط عندما يفهم هذا العالم كعنصر قابل للتغير " (٢٤)، بشرط أن يكون " التغيير في تركيب المجتمع لصالح الطبقات المحرومة " (٢٥)، والتى ترفض أن توضع في قالب أو نموذج، لان التقولب يمنع التطور ويحدث الاغتراب، والذى يعتبر السمة المميزة للمجتمع الرأسمالي وترى منى أبوسنه أنه :

> من الجدير بالملاحظة أن تناول بريشت لمفهوم الاغتراب، واستخدامه لهذا اللفظ عند تحليل الظواهر الاجتماعية ـ السياسية، هو بدون شك نتيجة تأثره بماركس. إن اختيار بريشت لمقولة الاغتراب، واستخدامه لها كتكنيك مسرحي، يرجع إلى تصوره، أن الاغتراب هو الصفة المميزة للبناء الداخلي للشخصية وللمجتمع في القرن العشرين (٢٦).

فالمواطن في المجتمع الرأسمالي في القرن العشرين، لا يحدد مسار انتاجه، بل إنه مغترب عما ينتجه، ويتحول إلى ترس في تكنولوجيا العصر، لأنه مفصول عما ينتجه، لصالح صاحب العمل الرأسمالي، وفي حالة تحكم السلعة، يتحكم الانتاج في المجتمع، وتصبح الأشياء أقوى من الانسان، لأنها تسيطر عليه بدلا من أن يسيطر هو عليها " ففي ظل هذا الأسلوب من الانتاج يتحول انتاج الانسان الى قوة معادية تسحق كيانه بدلا من أن تؤكده " (٢٧) ولذلك عمل النظام الرأسمالي من أجل ذلك علىاغتراب الانسان عن منتجاته وعن نشاطه، اللذي من خلاله ينتج هذه المنتجات، أي عن البيئة المحيطة به وعن باقي البشر.

ولم يكن هذا هو فقط هو "دور مسرح بريخت السياسى " (٢٨)، بل عمل تحرير التاريخ من الاغتراب، معنى ذلك أن فصل الإنسان عن التاريخ يحدث اغترابا تاريخيا ولكن لا يشعر

الإنسان بالاغتراب تجاه تاريخه، فإنه ملزم "بتحرير التاريخ من الاغتراب بمعنى إحداث تغيير في مجرى التاريخ، وهذا يتم، بأن يدخل الإنسان في تحديد مسار التاريخ، يتحرك به، ومعه وفيه"[٢٩]، فثمة معرفة تاريخية، يقدمها، بريخت لمشاهديه من خلال مسرحه السياسي، خصوصا في مرحلة مسرحياته التعليمية، تتمثل في اغتراب الإنسان في ظل النظام الرأسمالي، وهذه المعرفة التي يؤكد عليها بريخت، تتضمن فكرة تغيير هذه الحالة من الاغتراب عن طريق تنمية الوعي لدى المشاهد، بالمشكلة المطروحة أمامه، وحثه على أن يفكر فيها ويتخذ موقفا "عقليا"[٣٠] للفعل، بعد أن يكون المشاهد قد أدرك، عن طريق العرض المسرحي التعليمي، نتائج أسلوب الانتاج في المجتمع الرأسمالي، وفي العلاقات الاجتماعية في ظل هذا النظام، ولكن كيف عالج، بريخت التاريخ ؟ . . . تقول منى أبوسنة :

> إن معالجة برشت للتاريخ مستمدة من (المادية التاريخية)[٣١] التي تحدد قوانين التطور للمجتمع، بمعنى أن التاريخ من صنع الانسان وأن التاريخ هو تطور الوعي من الاغتراب إلى تحرر الإنسان من الاغتراب عن طريق نشاط الإنسان من التاريخ هنا اذن لا يعتبر مجرد تراكم أحداث أو افعال رجال عظماء أو مجرد فترات متلاحقة على شكل مد وجزر، أو أنماط متكررة أو من صنع قوى غيبية . أن التاريخ، بما أنه أحد منتجات الإنسان هو بالضرورة وفي الواقع الحاضر، مغترب نتيجة ظروف الانتاج في ظل الملكية الخاصة وتقسيم العمل . أن رؤية برشت للتاريخ تتفق تماما مع المادية التاريخية، وتستخدم مشكلة الاغتراب كنقطة انطلاق للدرجة أنه يضع فكرة الاغتراب كتكنيك Verfremdung والتاريخية Historierung كأحد الوسائل الأساسية في مسرحة الملحمي، في مستوى واحد . إن معالجة السلوك الإنساني والعلاقات الإنسانية من زاوية المؤرخ بمعنى، تأريخ الدراما أو وضعها في مستوى التاريخ، هو أحد الوسائل التي يتبعها برشت في مسرحة، لكي يلغي الفجوة التي أحدثت الاغتراب بين النشاطين، منذ أرسطو باعتباره التاريخ على النقيض المباشر من الأدب[٣٢].

ومسرحيات بريخت التعليمية، تعلمنا كيف أن الإنسان يكون مسئولا عن تاريخ حياته، وأنه قادر على العمل من أجل تغيير هذا التاريخ، ولا بد أن يعيد حساباته في كل شيء في واقعه ومجتمعه، وبذلك يتمكن، من السيطرة على قدرة، "وإن كان القدر عند بريخت في معظم أعماله قدرا اقتصاديا" [٣٣]، تحدده " الإرادة الواعية" [٣٤]حتى يستطيع تغيير العالم، بعد أن يفهم قوانينه وتناقضاته، ليس كفرد بل كمجموع، عليهم أن يعملوا متكاتفين بإصرار ومثابرة ووعي، "وتحافظ مسرحيات بريخت دائما على نغمة من التعقل السار، الحذر المرح، ولا يلح بريخت بوعظه الا نادرا " [٣٥]، فيتخذ موقفا محددا و يدعو المشاهد أن يشاركه وجهة نظرة بشكل غير مفروض على المتلقي، بواسطة تمثل المشاهد عن طريق الوعي لأسباب اغترابه، بممارسة تفكيره النقدي في الواقع ومن ثم يعمل على تغييره، ويحقق حاله من عدم الاغتراب، من خلال الوعي بالاغتراب، ومن خلال الوعي بالظروف المحيطة سياسيا واقتصاديا واجتماعيا والسعي إلى تغييرها.

إن مسرح بريخت من الممكن أن يتجاوز الواقع كما ورد في عبارة ماركس حيث يرى " إن الفلاسفة كانوا منشغلين بتأويل العالم مع ان المطلوب هو تغييره " [٣٦]ولقد عمل بريخت من خلال مسرحه السياسي التعليمي على محاولة فضح الواقع، والعمل على تغييره، وعدم اغترابه. ويكون من الأفضل الا تنسى أبدا أن الملحمية والتغريب، يمثلان بحثا عن موقف نشيط للمستمتعين بالعرض المسرحي، وليس رفضا سطحيا للوهم الخادع للمسرح الأرسطي، وألا يسقط في بحر الوعظ والإرشاد المباشر، الذي يحول المشاهد إلى كائن سلبي، بل أكثر سلبية، من مشاهد المسرح ذي الاتجاه الأرسطي والمطلوب إدانته عند بريخت.

لكن ما تعريف مصطلح ملحمي، وأصله التاريخي ومفهومه ؟

يرى الدكتور إبراهيم حماده أن بريخت:

> قد استعار هذا المصطلح من غيره، لكي يعارض به المسرح التقليدي القائم على قواعد غالبا أرسطية المصدر ولقد استعيرت لفظة الملحمية إلى المجال الدرامي لتدلل على اللقطات القصصية الممسرحة ذات الترابط الضعيف والتي تميل إلى معاجة مشكلات القطاع الاجتماعي العريض بدلا من مشكلات الأفراد. ومن ملامح الدراما الملحمية أنها تخاطب في المتفرج العقولية، لا العاطفية ومن ثم تتطلب منه إصدار قرار حكم، كما أنها لا ترتبط بالبناء الدرامي التقليدي، بل تعتمد على السرد واللقطات اللامتماسكة ومطالبة المتفرج بالتيقظ ومواجهة القضية التي تدلي بها (الشخوص) على الخشبة" [٣٧]

ولكن الدكتور حماده، لم يحدد تاريخياً اطلاق هذا المصطلح، دراما ملحمية، بينما يرى الدكتور أحمد عثمان أن " أول مسرحيته تحمل مصطلح، دراما ملحمية واتخذت " عنوانا جانبيا " [٣٨] لها، هى مسرحية الفونس باكية الإعلام، والتى عرضت عام ١٩٢٤ بمسرح سنترال برلين، فهى إذن أول مسرحية ملحمية ماركسية فى التاريخ، وهى تعالج محاكمة المتمردين فى شيكاغو فى عام ١٩٨٩ " [٣٩].

ولقد درج الدارسون على تسمية المسرح البريختى بالمسرح الملحمى، والملحمة فى أصلها شعر درامى مفرط الطول يروى الأحداث ولا يمثلها وعمله يقتصر على الرواية، وحكاية الحوادث وسرد ماجرى لأبطالها من أحداث ومواقع ونوازل بعيدا عن هذه الحوادث والشخوص " والملحمة هي الواقعة العظيمة فى الفتنة " [٤٠] والمسرح الملحمى ليس جديدا كل الجده كما يقرر بريخت نفسه حيث يقول:

> إن المسرح الملحمى ليس جديدا من ناحية الشكل، فهناك قرابة بينه وبين المسرح الأسيوى القديم فيما يختص بعرضه للشخصيات، وباهتماماته الفنية. كما أن مسرحيات (الغموض) فى القرون الوسطى كان لها ميول تعليمية، كذلك للمسرح الإسبانى الكلاسيكى والمسرح المسيحى، وقد كانت هذه الأشكال المسرحية تلائم ميولا خاصة فى ذلك الوقت، تلك التى انتهت بانتهائه [٤١].

والمسرح الملحمى السياسى عند بريخت له دور فعال فى إيقاظ وعى المشاهد وحكمه النقدى، ويثير فيه الإحساس بالغرابة والدهشة لما يراه " [٤٢]، ويثير فيه إراده التغيير الثورى للقيم والظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى يعيش فيها، ويراها أمامه فى العرض المسرحى الملحمى السياسى فيمنع اغترابه ويتخذ منها موقفا.

ومن بين التجديدات (الشكلية) [٤٣] فى المسرح الملحمى، إمكانية أن يطرح الكاتب المسرحى بآرائه الخاصة فى الاوضاع التى يرغب أن يثيرها، كالوضع السياسى مثلا أو الوضع الاجتماعى أو الاقتصادى أو قضية الحرب والسلام إلى غير ذلك من القضايا التى تهم المتلقى، تماما مثلما يستخدم الروائى طريقة السرد، " ليشكل استجابات القارىء، للفعل وللشخصية، وبريخت ينتهز هذه الفرصة إلى أقصى حد مستخدما وسائل الرد للتأثير فى عقل المتفرج " [٤٤]، وتنويره مهما كان مستوى ثقافته أو تعليمه، فالمفروض أن العرض المسرحى الملحمى السياسى " [٤٥] يخاطب السواد الأعظم من جماهيره بقصد استفزازهم نحو تغيير العالم، " إن هذا المسرح يتطلب، بالإضافة إلى مستوى تكنكى معين، حركة اجتماعية قوية لها مصلحة فى مناقشة القضايا الحيوية مناقشة حرة وحلها حلا أفضل. حركة تستطيع أن تدافع عن تلك المصلحة ضد جميع الاتجاهات المعاكسة " [٤٦]، والمسرح الملحمى قادر على تزويدنا بالخلفية الاجتماعية عن

طريق التعليق على الحدث، فيمكن للمشاهد بوعيه العقل النقدي أن يرى التناقضات ويسعى لتغييرها.

لقد هاجم الكثيرون من النقاد المسرح الملحمي موجهين إليه تهمه أنه مسرح أخلاقي إلى درجة كبيرة، لكن بريخت يدفع التهمة عن مسرحه " فالعبارات الأخلاقية لاتحتل غير مكانة ثانوية في المسرح الملحمي، فليست غاية هذا المسرح تقديم أخلاقيات بقدر ما هو يهدف إلى الدراسة " (47)

ومؤلف المسرح الملحمي يهتم اهتماما واسعا بالحكاية " فكل شيء يتوقف على (الحدوتة) القصة، فهي قلب العرض المسرحي " (48)، ويتعين على المؤلف المسرحي الملحمي، أن يساهم في التمثيل " عن طريق إعداد وصف يقوم بأدائه الكورس والرواة، وبإعداد الأغاني وما يقوله المثلون " (49)وأن يحدث تسلسلا في أجزاء القصة، " كما يجب أن يوضح كل جزء من القصة الجزء الآخر، وذلك بإعطاء كل منها تركيبا خاصا كمسرحية داخل المسرحية، وأفضل وسيلة لتحقيق هذه الغاية هي الاتفاق على استخدام عناوين، ويجب أن تتضمن العناوين الموقف الاجتماعي " (50)، وعلى هذا يعتمد المسرح الملحمي في الأساس على تسلسل الأحداث، أو حوادث مروية بدون تقيد مصطنع بالزمان أو المكان، " كما يجب ألا تتعاقب المواقف دون تمييز، بل يجب أن تترك لنا فرصة للإدلاء بأحكامنا " (51) وذلك عن طريق المقارنة بين الأحداث في الماضي والحاضر وما يحدث على خشبة المسرح والواقع الحياتي الخارجي، ومتابعة الراوي، الذي " يقوم مقام المنلوج، فهو يعبر بالكلام عن صراعات الشخصيات الداخلية في لحظات اتخاذ القرارات " (52)وله تأثيرات مكانية مطورة، والراوي ليس وسيطا فقط بل إن له موقفا من الأحداث، وهو يعلق عليها، " فبالرغم من وقوفه خارج الأحداث إلا أنه ملتزم ومتجاوب معها داخليا " (53)فالراوي يروي علينا الأحداث بينما الشخصية تؤدي دورها صامتة، " ففي دائرة الطباشير نرى جروشا وهي تنجذب بدافع الطيبة لتلتقط الطفل الذي هربت أمه وتركته، تحت رحمة الثوار وجروشا تؤدي هذا أداء صامتا بينما المغني يغني في ضمير الغائب، الزمن الماضي" (54)

فالرأي بمثابة الوسيط والمكون لنوع من البعدين الجمهور والمسرح في ذات الوقت لتوسيع حدود المسافة الجمالية، والقضاء على أي فرصة للاندماج.

وربما يكون من الخطأ استخدام لفظة (البطل) بالنسبة لمسرح بريخت، ذلك لأن فكرة البطل، غير موجودة عند بريخت، إنما الموجود هو شخصيات أو نماذج من الحياة، لأن معنى وجود بطل في مسرح بريخت، هو أن يوجد تناقض مع الجماهير، معناه أن الفرد أو الشخصية قد انسلخت عن المجتمع واغتربت، وبذلك لا تستطيع أن تحقق ذاتها إلا من خلال الجماهير أو من خلال المجتمع، وكي تزيل الشخصية تناقضها يكون وجودها في مجتمع لا يفرز أبطالا، وعليه فإن بريخت «لم يجعل الناس أصغر مما هم، ولم يضخم الشخصيات المسرحية بل وضعها على مبعدة» (55)، وإن الظروف الخارجية دائمة التغيير فإن توازن الشخصية الداخلي يتعدل

بالتالي، وعليه يمكن القول «إن الإنسان في حالة تغيير مستمرة في مسرح بريخت»[٥٦] ولأن علاقات الإنتاج في تغير مستمر، فإن الإنسان «كعملية تاريخية»[٥٧] يكون في حاجة لإعادة تحديد وضعه ليتكيف مع الظروف.

يقول بريخت:

> ليس على الإنسان أن يبقى كما هو الآن، كما لا يجب أن ننظر إليه كما هو عليه الآن، بل كما يمكن أن يصير إليه أيضا، ولا يجب أن تبدأ بالإنسان بل عليه، ومع ذلك فإن هذا لا يعني أن أضع نفسي مكانه، بل أن أضع نفسي في مواجهته حتى يمكن أن يمثلنا جميعا. وهٰذا يجب على المسرح أن يجعل ما يقدمه يبدو غريبا[٥٨].

لقد تحول الإنسان في مسرح بريخت الملحمي إلى مجموعة من العلاقات الاجتماعية، فهو لا يهتم إلا من حيث علاقته بالمجتمع كمجموعة مترابطة فإذا كان الإنسان قد تحول، «وهو في حالة تحول وتغير مستمرين»[٥٩]، فإن ذكر البطولة التراجيدية لا وجود له على الإطلاق في مسرح بريخت الملحمي، ويرى جورج لوكاتش أن «شخصيات بريخت كانت في يوم ما بوقا لوجهات النظر السياسية وأصبحت الآن متعددة الأبعاد فهي كائنات بشرية حية تصارع الضمير والعالم المحيط بها»[٦٠]، فقد أحالت تعليمية بريخت السياسية أن تقدم كلاما على ألسنة البشر، «ولا يصور هؤلاء البشر أنفسهم»[٦١] لأنه حاول أن يفرض منهجا ثقافيا على المتفرج فتحولت شخصياته إلى مجرد أبواق لصوت المؤلف وأفكاره السياسية ومع ذلك لم يحاول بريخت، رسم صورة «البطل إيجابي في مسرحه»[٦٢] إنما جنح لعرض عدد كبير، من العاهرات، والمحتالين ورجال العصابات، والملاك والنازيين، والجميع ضحية مجتمع قاس، ورغم ذلك فإن شخصيات مسرحيات بريخت طيبة وارادية ومسرحه مسرح تتصارع فيه الطبقات وتزول في آن واحد، ويتساوى فيه أمام الكارثة بؤس البؤساء والغالبية العظمى من الملاك القدامى، «ورغم أن شخصيات مسرحية عادية إلا أنها متميزة روحيا»[٦٣]، وليست أعمال بريخت كلها ملحمية، ولنضرب نماذج بأهم الأعمال الملحمية مثل أوبرا القروش الثلاثة، والمرأة الطيبة من ستشوان، ودائرة الطباشير القوقازية، والاستثناء والقاعدة، والأم شجاعة، وحياة جاليليو، وفي هذه الأعمال تتبلور ملامح المسرح الملحمي عند بريخت، ويمكن القول إن ثمة عناصر مشتركة بين المسرح والملحمة، ولكن مما لا شك فيه أيضا أن لكل منهما خصائصه التي ينفرد بها دون الآخر، «حتى إن تعبير المسرح الملحمي لا يخلو في ذاته من شيء من التناقض»[٦٤].

لكن الشاعر الملحمي، كالشاعر الدرامي، لا يتدخل بنفسه بل يترك شخوصه تتحدث وحدها وفق ظروفها وعلاقتها مع غيرها من الشخصيات، والا تحول العمل الفني إلى عمل مسطح يغلب عليه جميعه صوت المؤلف، «فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكيا»[٦٥].

ويبدو غريبا ونحن نتحدث عن المسرح الملحمي أن نستشهد بأرسطو صاحب التنظير الدرامي الأول، ولكن الحقيقة أن كتابة المسرح كفن مرئي يتطلب أن يبتعد الكاتب ويترك شخوصه وحدها تتحاور وتتصارع حتى لو طرحت وجهة نظره التي يدعو لها الكاتب، لا يستثنى في ذلك المسرح الملحمي أو الأرسطي.

ولكن للمقارنة بين الحدث في المسرح الملحمي والحدث الأرسطي، نجد أن الفارق الأساسي بينهما يتمثل في أن المسرح الملحمي يروي الأحداث التي جرت في الزمن الماضي، أما المسرح الدرامي فيشخص لنا هذه الأحداث باعتبارها حاضرة حضورا تاما في اللحظة التي نراها حتى لو كان يتحدث عن الماضي.

أما عن الفرق بين المسرحين في البناء، فيتمثل في طريقة تقديم كل منهما للجمهور في رأي بريخت حيث يقول:

> إن الفارق الأساسي بينهما فارق في البناء، وقد عالجت قوانينهما في فرعين مختلفين من فروع الاستاطيقا وهذا الفارق في البناء إنما يصدر عن الاختلاف في طريقة تقديم العمل إلى الجمهور - من فوق خشبة المسرح أو عن طريق الكتاب - أما فيما عدا ذلك، فإن العنصر الدرامي يمكن أن يوجد أيضا في الأعمال الملحمية، والعنصر الملحمي يمكن أن يوجد في الأعمال الدرامية"[66].

معنى هذا أن ثمة عناصر مشتركة بين الدرامي والملحمي، كما طرحنا سابقا، ولكن أيضا ثمة عناصر اختلاف تتمثل في أن «الدراما الارسطوية، محصلة ذات، بينما الدراما الملحمية (محصلة مجتمع)»[67].

لكن هذا الرأي لا يؤخذ على عواهنه، فالدراما اليونانية كانت أيضا تعد (محصلة مجتمع) على اعتبار أن البطل التراجيدي كان ممثلا للمجتمع الأثيني تتوافر فيه بعض الصفات الخاصة ليتثنى له مصارعة الآلهة، بالإضافة إلى أن المسرح اليوناني ليس إيهاميا بدرجة كافية لانه لا يتوقع من المتفرج أن يصدق كل ما يعرض عليه من أساطير خيالية، قد يعرفها المشاهد مسبقا، وعليه فهو مسرح يتمتع بمرونة كبيرة. بالإضافة إلى «أن الاندماج في المسرح الأرسطي مع البطل التراجيدي يقود إلى شفقة قد تكون سلبية»[68]، لكن بريشت يريد أن يضع المتفرج من خلال مجرى كل الحكاية في مجال السيطرة على الواقع المعروض ، ومحاولة تصحيحه، ومنع اغترابه بدلا من وضعه في حالة تطهير.

ويتفق بريخت مع أرسطو في مفهومه للحكاية، إذ أن أجزاء الحكاية يجب أن تكون مرتبطة بعضها بالبعض وضرورية، والاثنان يشترطان حتمية تتابع في توليف الأحداث. ولقد اتفق الاثنان تماما حيث أن ارسطو يعتبر أن «الحكاية هي روح المأساة»[69] «بريشت يعتبر أن الحكاية هي أهم شيء في مسرحه»[70] كما يقر بذلك تلميذه، مانفرد مكفرت.

ولكن رغم أن معظم النقاد قد أقر أن ثمة نقاط اتفاق بين بريخت وأرسطو، وطبعا نقاط اختلاف كثيرة، إلا أن الدكتور عبدالغفار مكاوي يرفض تماما أي لقاء أو اتفاق بين أرسطو وبريخت حيث «إن مسرحه الملحمي شيء جديد من أساسه لا يمكن أن يقاس بالمسرح التقليدي او يقارن به»[٧١] على الرغم من أن العديد من النقاد أقر بأن الملحمية قديمة، وجذورها ممتدة لدرجة أننا من الممكن أن نكتشف بعض الجوانب الملحمية في المسرح اليوناني ذاته، والغريب أن الدكتور مكاوي نفسه يعود في نفس المقال، ويقرر أن ثمة عوامل مشتركة بين الدراما الأرسطية والمسرح الملحمي يقول:

> وقد تشترك الملحمة والدراما بنسب متفاوتة في الدوافع التي تعمل على إبطاء الحدث، فتوقف سيره أو تطيل طريقه أو التي ترجع بالسامع أو المشاهد إلى أحداث أخرى جرت قبل زمن الملحمة أو الدراما أو التي تسبقه فتتنبأ بما سيحدث بعد انتهائهما ولكنهما على كل حال يتميزان تميزا واضحا في أن أحدهما يدور بكليته في الماضي، وأن الآخر يكاد أن يكون حاضرا كله
>
> ....
>
> والشاعر الملحمي، والشاعر المسرحي يخضعان معا لقوانين وقواعد فنية عامة، أهمها قانون الوحدة وقانون التطور. . وهما كذلك قد يعالجان نفس الموضوع وقد تحركهما إليه نفس الدوافع»[٧٢].

وأظن أن الباحث ليس في حاجة إلى تعليق، أو تعقيب ليؤكد كما أكد دارسو الدراما من قبله، على أن ثمة عوامل مشتركة بين المسرحين الأرسطي والملحمي.

إن بريخت لم يدخل في تناقض مباشر مع أرسطو، بل دخل في تناقض مع «الرأسمالية»[٧٣]، لأن المضمون كما هو معروف يفرض شكله، وبما أن مسرح بريخت مسرح سياسي، فإنه بالضرورة سيفرز شكلا مغايرا للمسرح البورجوازي، كما أن مسرح بريخت كما يؤكد ليس ضده أرسطو، بل «لا أرسطي»[٧٤]، بمعنى أن الفروق التي يوضحها بين مسرحه الملحمي ومسرح أرسطو الدرامي، تمثل تغيرا في مستوى الاهمية والتركيز على أشياء دون أخرى، لدرجة إن بريخت كان يطلق في بداية تكوين النظرية الملحمية، على مسرحه الجديد «المسرح اللاارسطي»[٧٥]، ويؤكد بريخت نفسه أن المسرح لا بد وأن يحمل في طياته جانب «المتعة»[٧٦] حتى لو كان مسرحا سياسيا ملحميا، يقول بريخت:

> ما زال هناك تعليم مشوق ومبهج وكفاحي ولو لم يوجد مثل هذا النوع من التعليم المسلي، لاستحال أن يقوم

المسرح بدور المعلم، وأن المسرح يظل مسرحا، كذلك المسرح التعليمي، وطالما هومسرح جيد، فهو مسل»[٣٧].

معنى هذا أن بريخت، في أعماله المسرحية، وكذلك في كتاباته النظرية ـ أدرك أن أعماله تبعث المتعة، «وأن المتعة لا تتعارض مع الفن»[٣٨]، وإذا كان المسرح اللاملحمي، يبعث أيضا على المتعة، فإنه يتفق مع بريخت ومسرحه الملحمي السياسي في أن كليهما يبعث على المتعة. وأن كان بريخت في مسرحه يهتم بالتعليم أكثر، لحرصه على طرح القضايا ومناقشتها، واتخاذ موقف تجاهها. ومن ثم وجه هجومه بصفة خاصة ضد المفهوم الذي يجعل من المسرح، مكانا يتخلص فيه الجمهور من انفعالاته التي قد تدفعه ـ لولا ذلك ـ إلى المطالبة بتغيير نظام العالم، فنحن في العصر الحديث «لسنا في حاجة لأن نشارك الملوك والأمراء نهاياتهم المأساوية»[٣٩]، فنحن في عصر الإنسان الصغير، بأحزانه وصراعه ضد مجتمعه وظروفه السياسية وقدره الاقتصادي، لقد رأينا «أن المجتمعات المتمردة يمكن أن تجد بعض رموزها في طبقات اجتماعية أخرى»[٤٠] وهذا ما لجأ إليه بريخت في مسرحه السياسي.

وبعد أن طرحنا عناصر الاتفاق ودللنا عليها، بين بريخت فى مسرحه الملحمى التعليمى، وبين أرسطو فى مسرحه الدرامى، نرى أنه من الواجب طرح فقط الخلاف بين المسرحين (والجدول الأتى) ـ [٤١](الشهيرة والذى كرركثيرا) ـ يوضح ذلك:

المسرح الدرامى (الأرسطى)	المسرح الملحمى (البريختى)
١ ـ يجرى الأحداث	يروى الأحداث
٢ ـ يشرك المتفرج فى الحدث المسرحى	يجعل المتفرج مجرد مشاهد
٣ ـ يستهلك فاعلية المشاهد و إرادته	يوقظ فاعليته
٤ ـ يثير فى نفس المشاهد مشاعر وعواطف	يحمله على اتخاذ موقف
٥ ـ تجربة حية، أى ينقل للمشاهد تجارب وخبرات	صوره للعالم
٦ ـ المتفرج يجذب إلى شىء ما	المتفرج يوضع فى مواجهه شىء ما
٧ ـ يوحى للمتفرج بأمثلة	حجه عقليه
٨ ـ يحافظ على المشاعر	يدفع بالمشاعر
٩ ـ المتفرج يعيش فى قلب الأحداث ويعانى مع الشخصيات	المتفرج يواجه الأحداث ويدرسها
١٠ ـ الإنسان غير قابل للتغيير	الإنسان قابل للتغيير، وبيده أن يغير الأشياء
١١ ـ التوتر مرتبط بالنتيجة	التوتر مرتبط بمجرى الأحداث
١٢ ـ يفترظ أن الإنسان كائن معروف مقدما	الإنسان موضوع بحث

المسرح الدرامى (الأرسطى)	المسرح الملحمى (البريختى)
١٣ ـ كل مشهد يرتبط بالآخر	كل مشهد قائم بذاته
١٤ ـ نمو	تركيب (مونتاج)
١٥ ـ الأحداث تتقدم فى خط مستقيم	الأحداث تجرى فى خطوطمنحنية
١٦ ـ حتمية التطور	قفزات مفاجئه
١٧ ـ الإنسان شىء ثابت	الإنسان عملية تحول
١٨ ـ التفكير يحدد الوجود	الوجود الاجتماعى يحدد الوجود
١٩ ـ يعتمد على الشعور	يعتمد على العقل

ويمكن أن نضيف إلى ماسبق، أن نتيجة العرض المسرحى يحدث التطهير، ويبقى الاغتراب، إما نتيجة العرض الملحمى السياسى فإنه يدفع المشاهد إلى اتخاذ موقف، ويمنع الاغتراب.

ومما هو جدير بالذكر، أن الحديث عن بريخت وتحليله تحليلاً أدبيا نقديا، وحده، سيقود حتما إلى استنتاج غير مدعوم بسند، لأن تحليل بريخت حقيقة، لابد وأن يستند إلى العرض المسرحى "لأن أغراضه الكامله، لاتتضح إلابعد أن يعيد، بريخت، تنقيح المسرحية، فى ضوء تجارب العرض، ولايمكن قبل ذلك أن يعتبر عملا كاملا أو منتهيا" (٨٢) فالعرض المسرحى الملحمى عند بريخت، يقدم إلى المشاهد، الخلفية الفنية بكل مكوناتها الفكريةوالاجتماعية، بقصد الشرح والتوضيح والدراسه، ومحاوله فضح العيوب فى التركيب الاجتماعى والاقتصادى والسياسى، مستهدفا الدعوة إلى التغيير، ومنع الاغتراب.

ولأن المؤلف نفسه، عندما دعا إلى التعرف على آرائه وموضوعاته النظرية، "طلب التطبيق أولا، أى العروض المسرحيه أولا، وليس على الدراما وحدها، ثم انه لم يتوان من تكرار القول بان مسرحه أكثر بساطة وسذاجة مما يصوره بعض المعلقين والنقادوالمتحذلقين" (٨٣).

فالتحليلات النقدية الأدبية، لاتستوعب وحدها خاصية أسلوب بريخت الفنى، وهذا لايعنى أن كل ماكتب حول بريخت، ينقصه البرهان، ولايعنى هذا مؤاخذه النقاد، ودارسى بريخت، بل فقط إقرار للحقيقة، وهى أنه لايمكن ادراك العمل الدرامى، بكامل خصائصه، اعتمادا على النقد الأدبى وحده، كما أن اخراج مسرحيات بريخت، قد يختلف فى طريقه تكنيكها، وأسلوب أخراجها من بلد لبلد، "لأنه من الخطير، كما يقال، اتباع تكنيك بريخت نفسه فى اخراج مسرحياته" (٨٤).

ولايستطيع أحد أن يدرك بوعى مايريده بريخت من مسرحه، "أو أن يتصدى لإخراج مسرحياته، مالم يدخل من التعديلات مايتلائم مع الظروف المتجدده، فهو بذلك يطبق نصائح بريخت نفسه". (٨٥) لأنه يكتب مسرحا ملحميا سلسا، لكنه بوصفه مخرجا، فإنه يستخدم

العناوين واللافتات والآليات وكثيرا من التعقيدات، "كما لو كانت تصرفاته العمليه، تدحض نظريته، وفنه ينقض انتقاده" [86] ويعترف بريخت بذلك فيقول

إن الإنجازات التكنيكية وحدها مكنت المسرح من إدماج
عناصر السرد في العرض الدرامي، فإمكانيات العرض،
والأفلام، والسهوله المتزايدة في تغيير المناظر بواسطة
الآلات جعلت المسرح مجهزا تجهيزا آليا كاملا " [87]

ويمكن القول، إن بريشت وجد في السنوات الأخيرة قبل موته أن مفهوم المسرح الملحمي " [88]، ويعترف بريخت نفسه بأن المسرح الملحمي نشأ وفق ظروف خاصه، ولفترات قصيرة، "فلم تنشأ الظروف الملائمة للمسرح الملحمي التعليمي إلا في أماكن قليلة، ولفترات قصيرة، "وقد وضعت الفاشية في برلين حدا عنيفا لتطور هذا المسرح " [89]

ولقد كان بريخت نفسه، في بعض الأحيان ضحية أهدافه النظرية، " كما وقع فريسة لإغراء التأليف المسرحي المتصنع، الذي كان لابد لعقله المتوقد أن يرفضه " [90] فهو في فنه المسرحي الملحمي، يرجع كثيرا استخدام حيل التغريب ووسائله، لدرجة أن عرض الحقائق موضوعيا عند بريخت، تحولت في أغلب الأحيان إلى فرصة للتعبير الفردي والذاتي، ومجالا طيبا لإبراز نبوغه في فن المسرح والتعبير عنه، ويؤكد هذا أريك بنتلي حيث يرى:

أن بريخت عندما يتكلم عن نظرياته، يتطرف إلى مدى
يتعذر معه تطبيقها عمليا. لذلك لم يكن بد من الحكم
على تجاربه العملية بأنها غير مطابقة لنظرياته" [91]

إن بريخت لم يستبعد تماما جميع العناصر، المسرحية التي، قد تخدع العين وتثير الترقب في النفس ـ وهذا ماحدث عندما عرضت دائرة الطباشير القوقازية في مصر، فمعظمنا قد تعاطف مع الخادمة، بل قلل من خطرها " ثم هو لم يستبعد كذلك، ما يستدر العطف، ويميز الشخصية، وانما احتفظ بالموازنه، بينهما عن طريق تعمد أبعادهما الواحد عن الآخر " [92] وأيضا يؤكد بريخت على أنه" يوجد بالتأكيد، الدرامي في الأعمال الملحمية، والملحمي، في الأعمال الدرامية " [93]، فلا بد من الإبقاء على جزء من الوهم حتى نضمن أن يبقى المشاهد في مكانه، ومن ثم فإن المسأله ترجع إلى نسبية هذا الوهم . فالإيهام الملحمي، هو الإيهام بأنه ليس هناك إيهام، لأن التخلى عن الإيهام مطلقا معناه التخلى عن الفن أيضا بشكل مطلق . حتى أن معظم المعجبين بكتابه بريخت المسرحية لابد لهم " أن يعترفوا بأن معظم كتاباته في الفتره الاخيره اى قبل وفاته بسنوات مثل بنادق السيدة كارار وحياة جاليليو ـ تقدم الدليل على عودة جزئية إلى الجماليات الارسطيه التي كان يزدريها " [94].

ويعد المسرح التعليمي مرحله "انتقاليه" [95] اضطر بريخت إليها لظروف عدة أهمها احتدام الصراع الطبقي في المانيا وتصاعد الخطر النازي ووقوف الرأسمالية الاحتكارية الألمانيه إلى

جانب هتلر، ومن الطبيعى أن يزداد الصراع الفكرى حده تبعا لـذلك، " واتجه بريخت بشكل خاص، إلى تحكم الآله المسرحية فى الإنتاج المسرحى، اى ان الكاتب والمخرج موضوعان فى خدمه هذه الآله والتى كانت فى أغلب الأحيان تحت سيطرة الاحتكاريين الألمان " [٩٦]، ويعترف بريخت بضروره الآله فى مسرحة واستفادته من التطور العلمى التكنولوجى رغم " أن الفن والعلم يعملان بطريقتين مختلفتين، فلا بد من الاعتراف بأنى لاأستطيع ان أمارس عمل كفنان دون استخدام بعض العلوم " . [٩٧] ولكن الحال لم يستمر، فقد وقف أصحاب المسارح الكبرى فى المانيا إلى جانب هتلر وأغلقوا أبواب مسارحهم فى وجهة الكتاب التقدميين ومن بينهم بريخت مما اضطره إلى أن يتجه " تخلصا من سيطرة الآله المسرحية إلى المسرح العمالى ومسرح الهواه الذى تعاظم شأنه، مما دعاه إلى البحث عن شكل مسرحى جديد يناسب الظروف الموضوعيه الناشئه " [٩٨]. ويظن الباحث أننا إذا لم نرجع ظهور المسرح التعليمى الانتقال إلى هذه الظروف قد نقع فى أخطاء كثيرة لأن المسرحية التعليمية قد ولدت لتوعية الطبقة العاملة ضد خطر النازى " بشرح الاغتراب الذى يعانون منه والناتج عن أسلوب الإنتاج فى النظام الرأسمالى، وفى العلاقات الاجتماعيه فى ظل هذا النظام " [٩٩] ويقول الدكتورابراهيم حماده:

> إذا ما سلمنا بأن المسرحية او أى جنس أدبى آخر يمكن أن يتضمن من الناحية السياسية او الاخلاقية أو الدينية أو الفلسفية . . إلخ . فكرة او عظة أو مفهوما أو موقفا أو عاطفه او حقيقة أو حادثة شخصية . . الخ . فإنه يجوز القول بأن مؤلفها معلم أوهداف، ولقد تعرض مفهوم (غائية الأدب) والدراما ضمنيا لمجادلات حامية خلال قرون طويله هل يستهدف الأدب التعليم؟ أم الإقناع لذاته؟ أم هما معا؟ أم لا التعليم ولا الإقناع؟ [١٠٠].

ويرى الباحث أن معظم المسرحيات حتى الأرسطية بها بصورهة مباشرة أو غير مباشرة جانبا تعليميا . ويمكن القول إن المسرح اليونانى يحمل جانبا تعليميا واضحا من خلال الدرس الذى يتعلمه البطل بعد فوات الأوان، ويتمثل في أن من يخرج على النظام يمحقه النظام ، كما أن الهدف الأول لمسرحيات الأسرار والمسرحيات الأخلاقية هو تعليمنا وتنبيه أفكارنا «فهذا أيضا الشاعر المسرحي الالماني بريخت كان مسرحه أقرب إلى مسرح القرون الوسطى في صورة جديدة» [١٠١]، ويؤكد الكاتب المسرحي رومان رولان على رسالة المسرح التعليمية وأثرها في قيادة الشعب «فلنعلمه النظر إلى الأشياء بوضوح والحكم عليها وعلى نفسه وعلى الناس» [١٠٢]، وسيكون المسرح مصدرا لتعليم الذين يسيئون التوجيه كما قال براهما «سيكون هذا المسرح مصدر تعاليم للجميع يقوي الذكاء ويشير إلى طريق القانون والمجد والحياة الطويلة والنعمة» [١٠٣]. ويفرق لوركا بين التعليم والتثقيف وبين الجمهور وبين الشعب قائلا «فان لي الوسع في تثقيف الجمهور

ـ ولاحظ أني أقول الجمهور لا الشعب ، فمن الممكن تعليمه» (١٠٤)، لكن شون أوكيسي ، يرى أن «الغناء لا معنى له إلا إذا كان له دور محدد كما هي الحال عند بريخت حيث ينقل الغناء المتفرج من مستوى إلى آخر من مستوى الرواية إلى مستوى التعليم» (١٠٥).

ولا يجد بريخت غضاضة في كون المسرح معلما ومسليا في آن واحد لأن «التنافس بين التعليم والتسلية ليس قائما بالضرورة» (١٠٦).

يقول بريخت :

> لقد شرع المسرح في أن يكون معلما . وأصبح البترول والتضخم الاقتصادي والحرب والصراعات الاجتماعية والعائلية والدين والقمح وتجارة المواشي موضوعات للعرض المسرحي ، وقد فسرت مجموعات كورالية الأشياء الغريبة على المتفرج كما عرضت أفلاماً عن الأحداث العالمية واستعملت الفوانيس السحرية في عرض الاحصائيات فبينما تتقدم (الخلفيات) تتعرض العلاقات الإنسانية لعملية النقد . فنشاهد العلاقة الخاطئة والعلاقة الصحيحة ، كما نشاهد الإنسان الذي يعرف ما يفعله و الآخر الذي لا يعرف . لقد أصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لا يحاولون تفسير العالم فحسب ، بل أولئك الذين يرغبون أيضا في تغييره . أي أنه سوف تفلسف الأشياء على المسرح (١٠٧) ، وبتعبير آخر سوف يقوم المسرح بدور المعلم .

لقد فرضت الظروف وجود المسرح التعليمي ، ولا يمكننا إنكار القصد للاستعمال المحسوب لتأثيرات التغريب إذ إن الدراما التعليمية لها شأوها ، من أجل تبسيط وتدعيم التبادل بين «الجمهور والممثلين» (١٠٨) وبين الممثلين والجمهور معتمدة على «أقصى حد من البساطة والفقر في الأدوات» (١٠٩).

والحق أن كل المسرحيات التعليمية تعالج موضوعا شائكا وهو «علاقة الفرد بالجماعة» (١١٠) ويبرز هذا عن طريق إبراز الاغتراب بأنواعه ، فيحدث التعليم لدى المتلقي ، ومن ثم يعمل على منع الاغتراب .

ويرتبط عادة مفهوم التغريب بمسرح الشاعر الألماني برتولد بريخت ، ومفهوم التغريب عند بريخت هو «جعل المألوف غريبا» (١١١)، ويعرفه الدكتور ابراهيم حماد فيقول :

> الصورة المغربة هي عبارة عن عرض لشيء أو موقف مألوف لنا في إطار من القول أو الفعل يظهر غريبا . إنه

القوة التي تجبر المتفرجين على رؤية أو إدراك شيء تتعود على رؤيته أو سماع شيء تعودا تماما يصبح من السهل الاعتقاد بأن هذا الشيء دائما كذلك ، وبأنه سيكون كذلك . ولكن عندما يقوم الينا شيء جديد نعتقد بأنه ليس حتميا . وعلى هذا قد نقبله ونقتنع به وقد نرفضه ونبذه . والآن عندما نغرب شيئا مألوفا لنا ومعتادين عليه فإننا نضعه في وضع الشيء الجديد اللاحتمي ، ومن ثم يمكننا أن نقبله أو نرفضه إننا نستطيع أن نحكم بالرفض أو القبول على الشيء المنسوب لأنه أصبح في حكم الجديد ، ولم يعد في مركز يفرض حتميته علينا ، لا لشيء إلا لأننا تعودنا عليه وآمنا بصحته (١١٣).

ومن هنا يمكن أن نعيد النظر في الأشياء والأوضاع والمفاهيم السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فنعمل فيها العقل ، ونعمل على تغييرها بعد أن نكون قد وصلنا إلى لحظة الاكتشاف بإدراك التناقض ، وصولا إلى حالة من الوعي والتفهم . ويرى الدكتور أحمد عثمان أن :

بريخت قد رادف بين «التغريب» Vertremdung وبين التلحيم Epssenung وكأنهما لفظان متطابقان تماما . ويصف بريخت الملحمية في مسرحه باستخدام الفعل Zeigen ، بمعنى يشير إلى أو يوضح كما يفعل المدرس في قاعة الدرس وهو يشرح شيئا ما على السبورة هكذا يفعل الممثل الملحمي في اطار الاستراتيجية العامة المسماة «التغريب» ويستخدم بريخت لفظ التغريب بالصورة التي أوردناها توائو كما يلي : Vertremdungseffekt واختصارا V - Effekt - ورود هذا اللفظ لأول مرة في الملاحظات التي كتبها بريخت بنفسه على المدوره والرموس المدبية قبيل عام ١٩٣٦ ، ومن الجدير بالذكر أن هذه الكلمة الالمانية تترجم إلى الإنجليزية بأحد الألفاظ التالية :

estrangement, alienation, disillusion

وإلى الفرنسية بأحد الألفاظ التالية :

depaysement, estrangement, distanciation

والسبب الواضح لتعدد الألفاظ المستعملة في ترجمة مصطلح بريخت ، هو أن أياً منها لا ينقل المعنى المطلوب بدقة (١١٤).

وذلك راجع إلى أن المصطلح ، أو فكرة التغريب لم تكن في أساسها راجعة إلى بريخت بل هي قبل بريخت بكثير ، وبعضهم قال إنها ، «ترجع أصلا إلى جوركي ، وفيها يحاول أن يجذب الانتباه إلى مضمون الدراما وأن يعرفنا بأن «المسرح الحديث» (١١٥) ، يجب أن يحمل الناس على التفكير والا يحركهم عاطفيا» (١١٦).

أما جون ويللت فيرى أن بريخت قد استفاد «من النقاد الشكليين الروس أثناء زيارته الأولى لموسكو عام ١٩٣٥ ، والتي شاهد خلالها الممثل الصيني مي ـ لان ـ فانج وهو يمثل بلا ماكياج أو أزياء أو إضاءة خاصة» (١١٧).

ولقد فهم بريخت من ذلك أنه أمام فنان يقف على مسافة من الأحداث المعروفة والتي يقوم بأدائها ، بل ويعمد أن يشاهد الجمهور وهم في حالة يقظة تامة وفي هذه الأثناء أيقن بريخت من خلال هذا النمط من التمثيل الصيني ، أنه وجد ضالته وعمل بعد ذلك على استخدام هذا النمط من الأداء في مسرحه السياسي ، فلا يمكن أن نعرف حقيقة الأشياء إلا إذا غربناها وعزلناها حتى يتثنى لنا «الحكم» (١١٨) ، والإدراك. وتتأكد اتجاهات بريخت الفكرية باهتمامه المتزايد بالاشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية إذ إن قدرا كبيرا من مسرحياته مستلهم من الشرق ، «وصحيح أن بزيشت انجذب إلى مسرحيات النو اليابانية والدراما الصينية والمسرح الكابوكي ، لما فيها من وسائل التغريب وانه كان مثل ـ ييتس ـ يستخدم وسائل تقليدية مثل الاقنعة والايماء والرقص والاشارات» (١١٩) ، عامدا الى اعادة البساطة والسذاجة اللتين افتقدهما المسرح الغربي بعد أن ازداد تعقيدا ، ذلك بالإضافة إلى رغبته في التغريب وصولا إلى يقظة المتلقي ، اذن فالتبرير الذي دفع بريخت الى التجديد والتطوير لتكنيك الاغتراب هو المضمون ، وهو الذي دفعه إلى اعطاء لون جديد لتكنيك قديم ، ولا يجب أن نحكم على شكل مسرح بريخت السياسي فقط دون النظر إلى المضمون ، لأنه كما هو معروف أن كل مضمون يفرز شكله

فليس معنى التغريب هو مجرد كسر حاجز الإيهام ـ رغم أن هذا هو ما يعنيه الإنسان به إلى النهاية ـ وهو ليس يعنى إبعاد المشاهد بالمعنى الذي يجعله على عداء مع المسرحية وإنما هو مسألة انفصال وإعادة تأمل ، «وأظن انه من الاجدى أن يضحي بهذا الايهام اذا استطاع أن يقدم عرضا مسرحيا ينقل نسبة أكبر من الحقيقة الواقعة» (١٢٠).

إن نظرية بريخت في مفهومه للتغريب لا تقوم فقط على النفي ، كما ترى منى أبو سنه ، حيث تقول :

إنما تتضمن نظرية بريخت الخطوة الثانية في الديالكتيك
وهي نفي النفي ، وبذلك يجمع برشت الخطوتين في خطوة
واحدة ، فالخطوة الأولى هى تقديم ما هو مألوف بشكل

يجعله غير مألوف ، ولكن الهدف من وراء ذلك ليس فقط جعل الظاهرة تبدو غريبة وإنما تقديمها من خلال رؤية محددة تقود إلى تغيير الواقع [(١٢١)].

وذلك من خلال توليد حالة استهزائية لما لدى المشاهد ، لأنه يزحزح المشاهد ويبعده عن الشيء الذي يشاهده من خلال تنوع فنون العرض المسرحي المختلفة ، يقول بريخت :

فلندع إذن كل شقيقات الدراما من فنون لا لكي نخلق عملا فنيا متكاملا ، حيث تقدم كل واحدة نفسها وتضيع ، بل لكي تخدم - مع الدراما - وظيفتها الأساسية بطرقها المختلفة ، وتتلخص علاقاتها مع بعضها البعض في أن تؤدي إلى التبعيد المتبادل [(١٢٢)].

ولكن ربما يؤدي تداخل عناصر العرض المسرحي إلى إيجاد مزيج مختلط فوق المنصة ، من المشاهد الصغيرة والحكايات والأشعار والأغاني ، ومن هنا تكون الخاصية المميزة للمسرح الملحمي أكبر مصدر للمتاعب ، «فمن الممكن لكمية الأحداث الكثيرة التى تقدم في متنوعات من الأساليب الدرامية والغنائية والسردية على حد قول جون جاستر « من الممكن لها أن تبعثر الأثر الدرامي» [(١٢٣)]. لكن الباحث يختلف مع جون جاسنر ، إذ إن جاسنر قد نسي أو تناسى أهمية القصة وتسلسلها في المسرح الملحمي والتي من شأنها أن تجمع ذلك (المبعثر) ، الذي أشار إليه جاسنر بالإضافة إلى أن هذه العوامل نفسها والتي يسميها جاسنر (بالمبعثرة) هي من شأنها أن تجعل المتلقي في حالة يقظة عقلية كاملة . وإن لجأ بريخت إلى ذلك عن طريق المونتاج إن عزل المشاهد عن المسرح دائما يهدف وفق نظرية التغريب إلى مساعدته على ممارسة «التفكير النقدي الإيجابي» [(١٢٤)] ومحاولة العثور على الاجابة عن الأسئلة التي يطرحها العرض المحلي السياسي ، وذلك بفضل المسافة الموجودة بشكل دائم بين المشاهد والعرض المسرحي وبفضل ما تقدمه المسرحية من حقائق يعمل المشاهد عقله فيها ويتخذ موقفا عقليا منها ، فالهدف سياسي حيث قصد من تحويل أداة التسلية إلى درس يمكن تلقينه حيث تصبح المسارح السياسية أقرب إلى منظمات الاعلام [(١٢٥)]، وذلك من خلال «الصدمة المعرفية» [(١٢٦)] التي يحدثها العرض السياسي فيعمل المشاهد على إعادة ترتيب الأشياء ، وإزالة ، الاغتراب ، لأن الفكرة المحورية في مسرح بريخت هي مشكلة الاغتراب ، والحل : هو إزالة الاغتراب [(١٢٧)] بأنواعه اقتصاديا واجتماعيا وتاريخيا . ويمكن القول إن مفهوم التغريب يمثل مرحلة الذروة في البريختي [(١٢٨)] ويبقى مفتوحا لمن يريد في المستقبل أن يستكمل موضوع المسرح السياسي .

ولنعدد الآن الوسائل التي استخدمها كاتب المسرح السياسي الألماني . برتولد بريخت أن القاعدة العامة التي يصنعها بريخت لمسرحه هي «أن يحل السرد محل الدراما» [(١٢٩)] وأن يقوم أحد

الممثلين ليعلن أنه إنما «يقوم بدور مقدم العرض المسرحي»[130]، او المتعهد به، أو حتى محركه الرئيس وهو في ذلك يخدعنا، لأن في الواقع يعد هو نفسه الموضوع الأساسي للعرض، وبذلك يصل إلى وسيلة لتضييق المسافة بين العرض المسرحي وأصالة أو أن يحمل العرض على أن يكون «الجمهور على خشبة المسرح»[131] بالإضافة إلى اننا في العرض البريختي «نجد الراوي الذي يجلس في جانب خشبة المسرح، يظل طول الوقت، يزود المشاهد، بالحقائق اللازمة»[132] حول المواقف المعروضة على المسرح، ليختار وليتخذ موقفا منها، ويمكن القول إن كسر الإيهام عن طريق رواية الأحداث «هو عنصر شديد الحساسية في الفن المسرحي إن لم تتسلمها أيد قادرة، انقلب إلى شيء منفر حقا، وهو، تسميع، الأحداث للمتفرج بطريقة تجعله ينصرف عنها»[133] ويمكن القول إن بريخت، «ابتعد عن التمهيد في مقدمات مسرحياته على وجه الخصوص، فشخصياته لا تحتفظ بأي إيهام يشير إلى عدم وعيها بوجود التفرج.»[134]، ولقد كانت الكلمة المنطوقة التي يرويها راوي او راوية، لها دورها في مسألة كسر الايهام تماما «كالكلمة المكتوبة في العناوين»[135] فكلاهما متساو في الاهمية وكثيرا ما استعمل بريخت الستارة الامامية كحائط، تنعكس عليه عناوين الفصول، كما استخدم، في اخراجه، الافلام السينمائية، والصور الفوتوغرافية أو الشرائح المصورة التي تنعكس بالفانوس السحري، على ستارة المسرح كمفردات لأحداث المسرحية الجاري عرضها، كما يلاحظ ان معظم مسرحيات بريخت تقاطع احداثها الجارية بأغنيات، أو قصائد «شعرية»، من شأنها، ان تلخص الحدث، أو تعلق عليه، أو تتنبأ به.

وتعمل الأغنية في المسرح الملحمي السياسي، أحيانا على التطابق بين المفهوم المجرد، والتكنيك، والاغنية تعمل على الربط بين المستوى الفلسفي، والمستوى الدرامي لمفهوم الاغتراب»[138] ومن الامور التي تساعد على تأكيد عنصر التغريب في المسرح الملحمي، نقل احداثها في الزمان أو المكان، وهو ما نطلق عليه تغيير الإبعاد «الزماني والمكاني» حيث يخرج الممثل من دوره ليخبر المشاهد، بحادثة وقعت في الماضي»[139] في نفس الوقت الذي كانت تعرض فيه هذه الحادثة على خشبة المسرح، في أثناء حديث الشخصية، ولا شك أن السعي إلى التاريخ لبعثه من جديد، كمادة درامية، يعد أحد الطرق التي يستعملها بريخت لتحقيق التغريب «لأنه قد يصعب على المتفرج أن يتناوب في الشخصيات والمواقف المتعلقة بعصر مضى»[140] فالحدث هنا يتراجع عن مجرى الواقع اليومي المألوف ويظهر لنا كما لو كان شيئا غريبا، ومن وسائل التغريب أيضا، استخدام «التكرار في الحديث الواحد أكثر من مرة، أو التكرار في الشخصية»[141] والذي من أثره يحدث التضخيم، لأفعال المشاهد اليومية، «كما لو كانت أحداثا تمت بالفعل، وكانت تصدر عن ناس في زمن مضى وانتهى»[142] ويضحك عليه المشاهد رغم انه يفعله كل يوم، وتحدث الدهشة والغرابة، وهما اول خطوة عملية لتحرير المشاهد من أفعاله اليومية التي لايدركها، وقد يحدث التغريب عن طريق التضاد، ويتمثل ذلك في فهم الشيء من خلال شيء آخر قد يكون مناقضا له تماما»[143] اوبتقديم صورة استثنائية

شاذة للشيء ، على أنها النموذج الذي نقيس عليه معظم الأشياء ، أو قد يحدث التعريب أحيانا عن طريق «التظاهر بعدم الفهم» [144] ويهدف هذا التظاهر بطبيعة الحال إلى زيادة الفهم ، أي إلى نفي النفي . وقد يعمد بريخت في مسرحه إلى أن يفرغ المضمون الغيبي للأسطورة ، ويستبدله بمعنى دنيوي فمثلا هو يحتفظ بالآلهة ولكن بعد أن يجردها من أسطورتيها وغموضها ، فيقدمها على المسرح في ملابس معاصرة ويتحدثون مثلما الانسان العادي ، وهم خوفهم ، «ان تقديم الالهة بهذه الصورة وهذا الاسلوب الساخر ، هو احد وسائل تكتيك الاغتراب ، والهدف منه ان يرى المتفرج أن مصير الانسان يحدده الانسان ، وليست قوى غيبية ، كما الآلهة والتي ترمز للمثالية البرجوازية» [145] وكل هذا بالعناصر السابقة والتي يستعملها المخرج المسرحي المحلي ، هي جميعها «نقطة الانطلاق لتكسيره عوامل الايهام بالواقع» [146] فمن ناحية الإنارة ، يجب أن تكون مصادر الضوء ، او انتشاره ، مرئية تماما على خشبة المسرح ، والمناءة كلها إضاءة عالية جدا ، حتى في مشاهد الليل ، حتى لا يعطي المشاهد أية فرصة للاستغراق بالإضافة الى ان صالة المشاهدين ، ايضا ، يجب ان تبقى مضاءة ، واذا كانت المشاهد تجري ليلا ، فيمكن القول بذلك ، او وضع «قمر صناعي» [147] حتى يشعر المشاهد ، بان ما يراه ، مجرد تمثيل

والديكور المسرحي ، في المسرح المحلي السيامي ، «لا يشرح» مكانية الحديث بالتفصيل كما في المسرح الواقعي ، في ايجاز الى المكانية» [148] ويجب ان يتم تغيير الديكور امام المشاهدين «اما الاثاث فهو هام دائما ، وذو دلالة ، والملابس معبرة ، وواصيلة معا ، والالوان خافتة ، ولكنها تتناغم تناغما جميلا على الدوام ، وذلك بقصد حالة من التأمل والنقد» [149] ، في ذهن المتفرج حتى يستطيع أن يحكم على الأحداث التي يشاهدها ، فيجب إقناع الجمهور لاخداعه ، وتستخدم الاقنعة ، كمحاولة للتغريب ، وتؤدي الموسيقى وظيفة مماثلة ، معتمدة على التناقض بين الانغام ، وخشونة صوت المغنيين ، واستخدامها موسيقى الجاز ، بما فيها من آلات نفخ نحاسية ، وآلات خشبية ، وآلات إيقاع ، والغرض الرئيسي من هذه المتناقضات هو اضفاء وهج خشن على الظل الذي يكمن بين الخيال والواقع» [150] كأن نسمع الموسيقى العاصفة في الظروف الناعمة ، والعكس ، وبهذا التضاد تفصل الموسيقى المشاهد ، عن الحدث ، وتعمل على كسر الايهام ،

أما اسلوب الأداء التمثيلي في المسرح الملحمي ، فيعتمد على ألا يعتبر الممثل نفسه متقمصا الشخصية ، «ما هو إلا عارض» [151] ، أو قصاص ، يسرد ويروى علينا أفعال أشخاص آخرين ، في لحظة ما في الزمن الماضي «فالممثل هنا أشبه برجل يعيد على مسامعنا حادثة رآها تحدث لشخص آخر ، وهو يعيد علينا روايتها» [152] دون اندماج ، بل يجب أن يأخذ موقعا من الشخصية التي يؤديها ، حتى يتيح فرصة للنقد ، عاملا على ترك مسافة تفصل بينه وبين الشخصية ، تماما «مثلما يتوقع ذلك من المشاهدين» [153] ويرى ، مانفريد مكفورت ، أنه «ليس ضارا أن يعتبر الممثل نفسه هملت ، ولكن الكارثة تكون عندما يعتقد المتفرج أن الذي يقف على خشبة المسرح هو هملت» [154] ، ولا يختلف بريخت عما عمله لتلميذه ، حيث يقول :

> . . . إلا ان هذا لا يعني أن يظل باردا إن كان يلعب أدوارا تحتاج لعاطفة مشبوبة ، كل ما ينبغي عليه هو الا تظل عواطفه في الاعماق هي عواطف الشخصية التي يلعبها، وذلك حتى لا تصبح عواطف الجمهور في الأعماق هي الأخرى عواطف الشخصية ، فلا بد أن نترك للجمهور الحرية المطلقة في هذا المجال . . . . وإذا كان هدف الممثل ألا يرسل المتفرج في غيبوبة ، يجب عليه ألا يكون هو نفسه في غيبوبة ، يجب على عضلاته أن تظل مرتخية ، لأن أي لفتة من رأسه مع شد عضلات عنقه، سوف يؤدي بعين المتفرج بل وبرأسه بطريقة سحرية إلى أن تستدير معه ، . . . . كما يجب على الممثل أن تتحرر طريقته في الأداء الصوتي من (الغناء الكنائسي) ومن تلك الترنيمات ، التي تهدهد المتفرج [١٥٥]

ومن هنا وجب على الممثل ألا يدخل في إهاب الشخصية ، بل لابد أن يعرضها في حياته تامة ، «بل عليه أن يقوم بالدور من الخارج» [١٥٦] ، ولكي يحدث التباعد المطلوب ، «عليه» أن يتحدث بضمير الغائب لا المتكلم» [١٥٧] ، وأن الفعل تم في الزمن الماضي ، ذلك لأن المسرح ، الذي يهدف الى منع المتفرج من «الاندماج» [١٥٨] ، لا يسمح للممثل بالاندماج ، فالمشاهد كالممثل في المسرح ، في المسرح الملحمي ، يلعب دور المؤرخ ، ومطلوب منه أن يظل على مبعده مما يشاهد أمامه في العرض السياسي ، ليتمكن من رصد الأحداث رصدا إيجابيا ، «أن عقل المتفرج ينبغي أن يوضع في حالة مناقضة لما يقال له ويمثل أمامه» [١٥٩] ، فثمة فرق بين الممثل في المسرح البورجوازي والمسرح الملحمي السياسي ، كذلك نفس الفرق يكاد أن يكون موجودا في مشاهد المسرح الدرامي ، ومشاهد المسرح السياسي ، في رأي بريخت حيث يرى :

> أن متفرج المسرح الدرامي ، يقول : نعم ، لقد احسست بذلك ، وانا أيضا ، هكذا أكون ، هذا طبيعي ، سوف يظل ذلك دائما ، أن الام الإنسان تهزني لأنه لا مخرج له . هذا فن عظيم : كل ذلك عادي - إني أبكي مع الباكين وأضحك مع الضاحكين . بينما يقول متفرج المسرح الملحمي ، لم أكن أظن ذلك قط . هذا واضح كل الوضوح . هذا لا يصدق ، يجب أن يتوقف ذلك . إن آلام الإنسان تهزني ، لكن هناك مخرجا بكل تأكيد ، هذا فن عظيم إنه غير عادي ، إنني اضحك مع الباكين ، وأبكي على الضاحكين [١٦٠] .

ويؤكد مانفرد مكفرت ، على قول إستاذه بريخت فهو لا يطلب من المشاهد ، عند مشاهدة

عرض الأم شجاعة ، ان يبكي مع الأم ، عندما تبكي «ولكننا نريده ان يضحك»(٦١) على غبائها ، وعندما تعود الأم إلى تجارة الحرب ، هنا نريد من المتفرج آن يبكي على هذا النموذج الانساني»(٦٢) ، فالعادي يصبح مثيرا للاستغراب ، والشيء العام ، يتحول الى ظاهرة لها طابعها الخاص ، والماشر، يصبح من الاشياء الغير متوقعة ، كل ذلك من أجل اثارة الدهشة والسخط لدى المشاهد، ويعى قدرته على التغيير ، ويدرك أسباب اغترابه ، فيعمل بالثورة عليها ، لتغييرها ، ويؤكد بريخت ذلك فيقول :

> ولم يعد هناك ما يسمح للجمهور بأن يستسلم عن طريق المطابقة بينه وبين أبطال الرواية ، والتزام موقف غير ناقد (لا تترتب عليه أي نتائج عملية)إن طريقة العرض تخضع الموضوع والأحداث العملية تقريب وإبعاد . فالتغريب مطلوب لجعل الأشياء مفهومة . لأنه عندما تكون الأشياء واضحة بذاتها ، لا تكون هناك حاجة إلى الفهم . "(٦٣)

فلا بد من إلغاء مبدأ تماثل الشخصية المسرحية مع المشاهد ، بأن تكون الشخصية فى حالة تغيير كاملة ، ومن خلال تتابع الحركة المسرحية ، توضع الشخصية فى حالة ظروف جديده ، والمطلوب منه أن يعدل سلوكه ، طريقة مواجهته ، وأثناء ذلك تتحرك فاعلية المشاهد المستقر ، والذى يدرك الموقف السليم ، من خلال ذلك التناقض الذى وقعت فيه الشخصية ، وهذا هو المشاهد المثالى عند بريخت " ذلك الذى يبدو فى عينيه الأشياء المألوفة شاذة لأنه يبحث عن الإمكانيات التى لم تتحقق فى كل مرحلة من مراحل التطور الإنسانى ، إنسان المستقبل اللاطبقى "(٦٤)، إن بريخت يتوقع من المتفرج أن ينظر إلى الماضى والحاضر ، بهدف طرح التاريخ برؤية مستقبلية ، وبذلك يعود إلى الماضى ، من أجل معالجة قضايا معاصرة ، وطرح الرؤية المستقبلية ، وعليه فإن المشاهد ، يظل طوال العرض المسرحى البريختى ، فى حالة وعى كامل بالتاريخ متنقلا عبر عصوره ، عاقدا المقارنات ، والخروج ، بالمعرفة ، لأن المشاهد فى عصرنا ، لمزود، بحاسة نقدية أكثر وعيا " ولم يعد بمقدوره الاندماج بما فيه الكفاية ، نظرا للهوه التى باتت تفصل بين العالم المنقول على المسرح وبين عالم الواقع "(٦٥)، وعليه فالمشاهد فى المسرح الملحمى يطلب منه أن يدخن ، ويبدى اعتراضه ، أو سروره ، مدركا أن ما يقدم ليس الا مجرد تمثيل فى تمثيل ، " أما الرجل الساذج الذى يتردد على المسرح من وقائع فيتوحد بين ما يحدث ، لدرجة أنه قد يحاول أن يشترك معهم فى القيام بنشاط فعلي "(٦٦).

إن بريخت فى معظم مسرحياته ، لا يضع حلا ، بل يترك نهايات مسرحياته مفتوحة ، " لكن ما يميزه عن الكتاب الذين يحبذون النهاية المفتوحة ، كأسلوب مسرحى ، هو أن بريشت يكشف فى مسرحياته عن القوانين المتحكمة فى العلاقات البشرية السيئة ، منطلقا من كون أن هذه

القوانين ليست انسانية " (٦١)، وبهذا يكشف بريخت عن إمكانية وجود الحل، من منطلق العمل على منع الاغتراب.

ويمكن القول، إن الخبره التغريبية، لا تنتج عن مجرد ممارسة قواعد نظرية، أثناء كتابة النص المسرحي الملحمي، فقط، وانما كما سبق، أن طرحنا، هى " محصلة تلك الوسائل جميعها " (٦٢)من تأليف، وإخراج، وتمثيل، ومشاهدين.

* الاتجاه البريختي فى المسرح العربي.

مما لا شك فيه أن فترة الستينات من هذا القرن العشرين، هى الفترة التى شاهدت تحرر العديد من دول العالم الثالث، وهى أيضا الفتره التى طرح فيها المد الاشتراكى فى بعض البلاد العربية، وهى أيضا تعد العصر الذهبى للمسرح الملحمى فى مصر وفى عالمنا العربى، " فالتيارات المعاصره فى المسرح العربى، مثل مسرح السامر، ومسرح الفرجه والحكواتى، والمسرح الاحتفالى، وغيرها تحمل بعض السمات البريختيه، وتعد صورا للتجاوب العربى مع المد البريختى العالمى " (٦٩)، لأن ظروف عالمنا العربى ـ شائكه ومعقدة ـ متغيره ـ وتستأهل التفكير العقلى، كقضية المصير العربى والاهتمام بقضية الحرب والسلام، ودور الامبريالية العالمية فيها، والظروف الاقتصادية " ونقد السلبيات، بل ونقد الذات العربية " (٧٠) ـ أدت إلى المزيد من الاهتمام بتجارب المسرح الملحمى، لدعوة الجمهور العربى للمشاركة فى قضاياه، وإلى المزيد من الصحو الثقافى والفنى. ففى فترة ما بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، ظهرت الكتابات المسرحية العربية والتى كانت انعكاسا وتعبيرا عن القضايا المصيرية. ولم يكن الانعكاس أو التعبير على مستوى فن الكتابة المسرحية وحده، بل تجاوزه إلى منهج الإخراج المسرحى. فقد عمد المخرجون إلى الاتجاه إلى المنهج البريختى فى الإخراج طلبا ليقظه المشاهد ووعيه بالقضايا التى تعنيه، وكسر الحائط الرابع، وشعر المشاهد انه مشارك فى الحدث وأن ما يدور على خشبه المسرح لابد أن يتخذ موقفا منه. فتحول المسرح فى عديد من العروض العربية، والتى سيأتى ذكرها فى حينه، إلى أداة تعليمية، وأن القضايا الجادة المعروفة تتطلب من المشاهد التقييم والحكم والعمل على اتخاذ موقف، بغية التغير.

لقد عُرضت مسرحية بريخت، الاستثناء والقاعدة، على خشبة المسرح العربى فى مصر أخرجها فاروق الدمرداش، وفى دمشق أخرجها شريف خزندار، ثم توالى تقديمها بعد ذلك فى عديد من الدول العربيه إلى أن أخرج سعد أردش الإنسان الطيب فى مصر عام ١٩٦٧، ثم تلتها " دائرة الطباشير القوقازيه " (٧١)، وهذا يؤكد انفتاح عالمنا العربى، وفقا لظروفه الحضارية على التجارب المسرحية السياسية الملحمية، لأنها من أنسب الأشكال المسرحية لمعالجة وطرح القضايا التى تهم المشاهد العربى.

ولم يكن جديدا على المشاهد العربي، ذلك النهج البريختي التغريبي، الذي يعمد إلى كسر الإيهام، ومشاركة المتلقي، " فهذه مسأله نجدها في السامر الشعبي وفي مسرح السيرك إلى جانب وجودها عند بريخت " (٧٢). ولكن المسرحيين العرب، لم يدركوا ـ في البداية ـ من مسألة كسر الإيهام، إلا أنها تتمثل فقط في شكل الراوي الملحمي الذي يقطع الحدث ويجعل انتباه المشاهد دوما في حالة يقظة كاملة وتؤكد تمارا بوتيتسيفا على ذلك فتقول:

> ولكن المسرحيين المتقدمين العرب اكتشفوا في إبداع بريخت بذرتين ثمينتين الاولى ـ منهجه في التقريب. فقد اتضح انه قريب إلى حدما من تقاليد المسرح العربي الذي كان الذي يطمح دائما لمحو المسافه بين الممثل والمتفرج. ولكن هذا المبدأ فهم بشكل بدائي جدا أحيانا في المراحل الأولى: فلم يـر مخرجو ومنظـرو المسرح من بين جميع الشخصات، إلا الراوي الذي يستعرض أفكاره وأفعاله دون احساس أو تأثره والبذره الثانيه الاتجاه السياسي طبعا، وقضايا الساعه التي تطرحها مسرحياته، وقد وجد مسرح العالم العربي فيها ما كان يبحث عنه لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال (٧٣).

وسر اهتمام المخرجين العرب، والتركيز على شخصية الراوي، بقصد كسر الإيهام، يرجع إلى تأصل مفهوم الراوي الشعبي، في الوجدان العربي، فلقد كان " الحكواتي " (٧٤)، يشمل الاسلوب الملحمي في تقدم عرضه الفني للجمهور، ويؤكد على عقله عرسان ذلك، فيقول:

> الحكواتي يقدم الحكاية وبطولات الأبطال وعلاقتهم بعضهم ببعض ويصور انفعالات الناس بتلك البطولات وانعكاساتها عليهم من خلال إطار مشوق لقصة مكتوبة شعرا، ويؤديها الحكواتي غناء أو ترتيلا يرافقه لحن بسيط وهو في أدائه يكسب المواقف حيوية ملائمة بمنحة الكلمات والشخصيات الانفعال الملائم. وكانت عمليه القطع ـ الاسترسال والتواصل تأتي عن طريق الانتقال من حدث إلى حدث ومن موقف إلى موقف ضمن الملحمه وفي اطار السرد نفسه (٧٥).

فاستخدام وسيله الحكواتي كفيلة بكسر الإيهام المسرحي وجعل المشاهد في يقظه دائمه لاستيعاب قضايا المعروضة، بالإضافة إلى كسر الجدار الرابع الذي يفصل مكان التمثيل بما تقوم عليه من احداث مسرحية عن مجموعة المشاهدين من الجمهور. لان " الحكواتي دوما يقوم

بعمل علاقة " تلامسية " [١٧٦] مع المشاهد كما أن المشاهد مدعو للمشاركه " [١٧٧]، وعندما يرافق الجمهور تطور المواقف وانتقال الشخصيات بانتقال الراوى الذى يعبر عنها من حال إلى حال، نجد أن كل مشاهد من خلال يقظته يهدأ فى تحديد موقفه معبرا كما سبق أن ذكر الباحث بالقول أو الفعل استهجانا أو استحسانا، " وتصل الأمور فى بعض المواقف إلى تضارب الأفراد والجماعات دون الحاجه الى تذكيرهم دائما بأن يكونوا قضاة أو مراقبين [١٧٨] تماما كما حدث فى مسرحية سعد الله ونوس مغامره رأس المملوك جابر. التى كان الجمهور فيها يشارك فى العمل المسرحى ويقطع الحدث ويعلق عليه طارحا علاقه جدلية مع " الحكواتى " [١٧٩] أو راوى قصة مغامرة المملوك جابر، كاسرا الإيهام أحيانا ومندمجا فى حكايته مرة أخرى. وفى هذا الصدد يقول عبدالكريم برشيد:

> فى الحلقة يندمج الراوى فى الدور كما أن الجمهور من جهته يندمج فى الراوى، ولكن هذا الراوى يضع لنفسه فواصل معينة يقف عندها مرة بعد اخرى، وتتجدد هذه الفواصل، وخلال مطالبة الجمهور بالصلاة على النبى أو ضب اللعنة على الشيطان أو الدخول مع الجمهور فى حوار أو إيقاف الأحداث الفنيه من أجل جمع التبرعات من المحسنين، الشىء الذى يجعل هذا اللون من الاندماج قائما على الوعى بالواقع كشىء محسوس وبالحلقة كفن وكحكاية فالاندماج ـ كتمثيل ـ موجود هنا بين فواصل من ألا تمثيل الشىء الذى يجعل التمثيل يكون فى خدمة الواقع وليس العكس كما هو الشأن فى الاندماج التطهيرى، فالفواصل هى لحظات للتأمل، لحظات تنفصل فيها عن الواقع لنراه أحسن. ولكن سرعان ما نعود إليه. فالاندماج مع الفواصل يجعلنا ذاتا وموضوعا فى الوقت، لان الموضوع هو نحن وهل يعقل أن نقبل تأمل واقعنا ونحن نملك القدره على، وذلك وفق تصوراتنا المستقبلية [١٨٠].

فالجمهور في المسرح السياسي الملحمي، لايندمج اندماجا انفعاليا كاملا في العرض المسرحي، وإنما يقوم بينه وبين العرض المسرحي مسافه تتيح له أن يتأمل ويفكر ويصدر حكما ويتخذ موقفا تجاه المعروض ولهذا يعمل المسرح السياسي الملحمى على مخاطبة العقل إلى جانب مخاطبه العاطفه..

وبالإضافه إلى طريقة الكتاب المسرحيين العرب في استخدام الراوي لكسر الايهام،

استلهموا أيضا معظم وسائل التغريب البريختيه والتي سبق الاشاره اليها، فقط آثر الباحث أن يقف قليلا عند الراوي لارتباطه بجذور عربية دراسية.

ومن أشهر العروض المسرحيه التي سارت على النهج الملحمي (والتي سيأتي الحديث عن بعضها مفصلا في الجزء الخاص بالتحليل)، مسرحيات **ثوره الزنج ومأساه جيفارا** للفلسطيني معين بسيسو والذي لجأ إلى الابعاد التاريخي ليطرح هموم الواقع العربي المعاصر. ومسرحية **مغامره رأس المملوك جابر والملك هو الملك** للسوري سعد الله ونوس والذي لجأ في الأولى للتاريخ، والثانيه لفكرة المسرح داخل المسرح، مع فضح لعبة التنكر السلطويه، ثم مسرحية **الخرابة، والمفتاح**، للعراقي يوسف العاني، والذي اهتم في الأولى، بالشكل الملحمي، وفي الثانية لجأ إلى التراث الشعبي، ومسرحية **وطني عكا** للشاعر عبدالرحمن الشرقاوي، ومسرحية **الرجل ذو الصندل الكاوتش**، للجزائري كاتب ياسين ومسرحية **لعبة الحب والثورة** لرياض عصمت ومسرحية **ليلة مصرع جيفارا**، لميخائيل رومان، **وبلدي يابلدي** للدكتور رشدي **وكيف تركت السيف، ومحاكمة الرجل الذي لم يحارب** لممدوح عدوان، **والمهرج** لمحمد الماغوط، وهي مسرحية من الممكن اعتبارها مسرحية تحريضيه، وملحميه في آن واحد، وهذا يدعو الباحث إلى الإشاره إلى أن هذه التقسيمات قد تكون تعسفيه إلى حد ما، ولكن الباحث ادرك، أنه سوف يحتكم الى الجانب الغالب على النص المسرحي ذاته، كذلك نجد ان مسرحية، مثل **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**، من الممكن إدراجها تحت المسرح التحريضي والمسرح الملحمي، والمسرح التسجيلي، كذلك مسرحية **الرهائن** للدكتور عبدالعزيز حموده، من الممكن إدراجها تحت المسرح الملحمي، لما فيها من وسائل كسر الايهام، ايضا يمكن ادراجها تحت مسرح الإسقاط السياسي، ثم مثل مسرحية **الدراويش يبحثون عن الحقيقه**، لمصطفى الحلاج، ومسرحية **جحا في الخطوط الاماميه**، لجلال خوري، ويمكن للباحث أن يعدد.. مسرحيات مثل مسرحية **سندباد**، لشوقي خميس ومسرحية **الشياطين في القرية، والصارخون في الصحراء** لمحمد رشاد الحمزاوي التونسي، ومسرحية **ثورة صاحب الحمار، وديوان الزنج**، للتونسي عز الدين المدني، **وانتبهوا أيها السادة** لنبيل بدران من مصر.

ومسرحية سرور لإبراهيم بوهندي، والطبول لعيسى الحمر من البحرين. ومسرحية مع الخيل يا عربان لراشد الشمراني من السعودية. (ومسرحية الشيء لشاكر خصباك، وكان ياما كان، وبغداد الأزل بين الجد والهزل لقاسم محمد والمتنبي لعادل كاظم، والسؤال لمحي الدين حميد من العراق). (ولمن القرار الأخير، أو الدرجة الرابعة لعبدالعزيز السريع، وشياطين ليلة الجمعة للسريع وصقر الرشود، وتنزيلات، وردوا السلام لمهدي الصايغ، ومسرحية دار ـ إعداد جماعي لفرقة المسرح العربي ـ إخراج فؤاد الشطي، وخروف نيام نيام لمحمد الرجيب، ودفاشة لعبدالعزيز الحداد من الكويت)[٨٦].

ولكن السؤال المطروح الآن، رغم تأثر العديد من كتاب المسرح العربي بالنهج البختري في مسألة التغريب، وكسر الإيهام، هل يصلح لشاقي عالمنا العربي، أن نهتم بمسرح بريخت هذا

الاهتمام ؟ ـ رغم طابعنا الخاص بنا، والذي يختلف، مهما كانت علاقات التشابه، عن طابع الشعب الالماني، وظروفه الحضارية ؟ والإجابة تأتي من خلال النماذج التطبيقية الآتية.

---

* الملامح الملحمية في المسرح العربي.
* نماذج تطبيقية.

(١) البعض يأكلونها والعة لنبيل بدران

المسرحية في فصلين، من مشاهد متتابعة، يربط بينها مقدم البرنامج، الذي يقدم المشاهد، ويعلق عليها، ويشترك في تمثيل بعضها، والممثل في مسرحية البعض يأكلونها ، يشترك في أكثر من مشهد، والحوار دائم بين ما يقدم كعرض سياسي ملحمي، وجمهور المشاهدين. فالمسرحية عبارة عن سلسلة من المشاهد التمثيليه القصيرة التي تربط بينها شخصية واحدة تسمى بالمحور، ومهمته أن يعلق على تلك المشاهد ويقوم بشرح العلاقات إلى جمهور النظارة [١٨٢]، ويمكن أن نطلق على هذا المحرر في مسرحنا العربي اسم الحكواتي الذي " يدخل كمنتصر فاعل في الحدث الدرامي وليس مجرد راو " [١٨٣].

كتبت المسرحية، وعرضت في أكثر من مكان عرض في عام ١٩٧٢ على خشبة مسرح جرداء، تكاد أن تكون خالية تماما من الديكور وتسجل المسرحيه تسجيلا كوميديا ، كاريكاتوريا ، كل ما يجري في حياتنا العامه على كافة المستويات.

في مسرحية البعض يأكلونها والعة، ليس لدينا مجال للحديث عن شخصيات أو مواقف أو حبكة، فالمشاهد لايربطها سوى خيط واحد هو، مقدم البرنامج، فالحكواتي بعلاقته المباشرة مع الجمهور يروى ويجسد المشاهد بواسطة أدوات بسيطه ومكشوفة فيتحقق بذلك ازالة العازل التقليدي بين خشبة المسرح والقاعة، " ويؤدي هذا الاسلوب أيضا إلى ربط المشاهدين وتركيز اهتمامهم. " [١٨٤]

وتعتبر مسرحية البعض يأكلونها والعة بعثا للعرض الهادف أو الفرجة المسرحية في كثير من المناطق العربية، في المغرب العربي وفي تونس، مع محاولة الاستناد إلى أعماق ماترسب في وجدان المتفرج العربي من أفكار وأحاسيس وصور. [١٨٥]

والمسرحية، سلسلة من اللوحات، تنتقد مواطن الضعف في حياتنا، نقدا لايفارقه الإخلاص لحظة واحدة، ولاييأس من الإصلاح، وكأن هذه السلبيات هي من ضمن عوامل نكسة يونيو ١٩٦٧.

ويشير المؤلف في إرشاداته إلى أنه " ليست هناك حاجه لستار يرفع " لأن الاتصال المباشرين الجمهور، وما يجري فوق هذه المنصة لابد أن يتحقق منذ اللحظة الأولى ولاحاجة إلى ديكورات مركبة، وحتى يضمن منذ البداية القضاء على أى إيهام بين العرض ـ والصالة ، فإن الممثلين يقومون بإدخال بعض قطع الديكور والاكسسوار البسيطة أمام المشاهدين ويحملونها معهم بعيدا عن المنصة عند انتهاء المشاهد.

ويستخدم العرض حيلة بسكاتورية، تتمثل في شاشة خلفية تعرض عليها بعض الصور والمشاهد في أثناء العرض، وهي ضرورية وأساسية ولايمكن الاستغناء عنها.

ومن وسائل كسر الإيهام في مسرحية البعض يأكلونها والعة، أن يقوم كل ممثل بأداء أكثر من شخصية في العرض، فالممثل الذي يظهر في إحدى اللوحات كمدير أو رئيس مجلس إدارة، هو نفسه الذي يظهر في اللوحات التاليه كمطرب أو عامل أو فلاح. كذلك الممثله التي تلعب دور الفنانه هي نفسها التي تظهر في اللوحات التاليه، كفتاة أو زوجة.

ويبدأ العرض ومقدم البرنامج يخاطب الجمهور، ويطلب منهم ان يضحكوا باي وسيله، فيحكى لهم نكته، ويقلد مهرج السيرك.

مقدم البرنامج : طب تحبوا أمشي على أيديه، ولاألعب
حواجبي تحبوا حد يضربني على قفايا ولا اقلع لك
البنطلون تحبوا تصعدا مونولوجات، ولا تشرفوا السيرك
(يتحرك كالبهلوان ويؤدي بعض حركات لاعب السيرك)
تحبوا تحلو كلمات متقاطعه . . ولاتحبوا الرقص الشرقي
(يشير إلى أحد المتفرجين الاستاذ ده يموت في الرقص
الشرقي، بـــــايـن في عينيـــــه[١٨٦]

وحتى يتضمن العرض المسرحي انتباه المشاهد ووعيه بما يدور في العرض المسرحي فإنه أحيانا وفي مسرحية البعض يأكلونها والعة يطلب من الجمهور أن يكون على حريته حتى لو اضطر إلى ممارسة التدخين.

مقدم البرنامج : راحتي فيه واحد بيدخن ولوقت في
الصاله مايبه على حريته أول مايبتدى العرض والنور ينطفى
في الصاله يقعد في اخر كرسي ويمد ايده في جيبه ويطلع
سيجاره يدخنها بمزاج وهو يتفرج[١٨٧]

إن نبيل بدران، في مسرحيته البعض يأكلها والعة، قد وافق بريخت في ترك حرية المشاهد في أن يدخن، في الصاله، ويعلق ويستمر مقدم البرنامج، في استخدام منهج الحكواتي، والممثل الشامل

مقدم البرنامج : (يخاطب الجمهور) معايا راديو
وتليفزيون . . . معايا امشاط وفلايات ومعايا نفتالين
(يشير الى احد المتفرجين) الاخ اللي في البنوار الخامس
يصحى شويه، ويبقى ينام في بيتهم . . . على فكره أنا
أحب التقليد أقلد أي حاجه، ساعات ابقى كلب .

(يقلد الكلب). إحنا بنمثل . . بنلعب، واهي ليله وتعدى[188]

إن مقدم البرنامج، في خطابه للمتهور ، وإشارته إلى أحد المتفرجين، وتقليده للحيوانات يؤكد أنه يلعب، ويؤكد أن ما يقدم مجرد تمثيل، وبذلك يتيح مسافة بين العرض والجمهور كوسيلة لضمان يقظه المشاهد، واستعداده لاتخاذ موقف تجاه ما سيعرض من النماذج السالبة، ونلاحظ في هذا المشهد، أن مقدم البرنامج يروي ويصف،.ثم يشخص ما يسبق أن وصفه وهنا يترك مسافه بين الصاله وما يتم على المسرح، ويؤكد أن ما يتم مجرد تمثيل عامدا إلى كسر الإيهام.

والتظاهر بالبغاء سمة من سمات شخصيات المسرح الملحمي . .

المدير : يصرف معاش شهري لأسرته

مقدم البرنامج : يافندم أسرته ماتت من قرون

المدير : مين كتب القصيدة دى

مقدم البرنامج : البحتري يافندم

المدير : أدوله علاوة

مقدم البرنامج :.دامات يافندم[189]

وكأن نبيل بدران في مسرحية البعض يأكلونها والعه، يفضح جهل المدير المسؤول ـ الذي لا يعلم عما إذا كان البحتري حيا أو ميتا.

واستخدام اللوحات، إحدى وسائل التغريب البريختي، تستخدمها مسرحية البعض يأكلونها والعه، ضمانا ليقظة المشاهد، وكسر الايهام.

الأول : لاحرب بدون قلم . . . القلم في يدى مدافع
والكلمات طلقات رصاص. طول ماقلمي معايا معايا
يبقى معايا سلاح . . لن أتخلى من دورى في مواجهة
الإمبريالية العالمية الوقحة موقعي هنا في الجبهه الداخلية .
في أى مكان صحرا أن كان . . . أو بستان بس أمان[190]

ويمكن القول" إن تغيير المشاهد السريع والإضاءة الماهرة والخريطة التي تظهر في خلفية المسرح، والسينما، كلها من الخصائص الأساسية التي ميزت الصحف الحيه "[191] كمسرح تحريض. وتستخدم مسرحية البعض يأكلونها والعه أسلوب السرد وخطاب الجمهور تماما كالمسرح الملحمي:

الأول : (يبتعد عن مركز التطوع ويخاطب الجمهور) عند
مسلسل حرب انها روعة امبارح البطل عسكرى اسمه
محمود، وقع سبع طيارات وقتل عشرين اسرائيلي، ودمر
عشر دبابات. لالا دي غير سباعيه أول امبارح، فرق كبير

بين الاثنين . البطل هناك كان اسمه فتحي . . . والبطل
هنا اسمه محمود . . ومعايا تمثيليه سهرة لسه طازه من نص
ساعه ـ أنا اسرع واحد يكتب من المعركه [١٩٢] .

ومسألة التعريف بالشخصيات تكون اساسا لتذكير المشاهد بأن ما يقدم مجرد تمثيل وهذا في حد ذاته من شأنه أن يعمل على خلق مسافة بين الممثل والمتلقى، وتتيح له هذه المسافه أن ـ يفكر فيما هو مطروح، ومن ثم يتخذ موقفا تجاهه ويعمل على التغيير.

الخامس : انابقه فنان . . وحساس . . وماقدرش
مشف فاهم ايه علاقة الفن بالمعركه . . الفن يدخل المعركه
ليه، الفن للفن مش للمعركه [١٩٣]

وعندما يطرح الخامس أو الفنان في مسرحية البعض يأكلونها والعه مفهومه حول أهمية الفن للفن وليس الفن للمعركة، خصوصا والمتلقى يعيش في حالة حرب حقيقية من جراء عدوان يونيو سنة ١٩٦٧، وعليه فإن حالة التناقض بين قول الفنان والواقع المطروح الذى يعيشه المتلقى يجعله في حالة يقظه وتفكير ومن ثم الرفض للنموذج المطروح .

ويعتمد وهذا المشهد من مسرحية البعض يأكلونها والعه، الى جانب مخاطبة الجمهور بشكل مباشر، يعتمد على السرد، وتجسيد مايحكيه مقدم البرنامج .

مقدم البرنامج : عادت النجمه الشهيره شوشو من
الأراضي الحجازيه بعد أن أدت فريضة الحج . . وبمجرد
عودتها بدأت العمل في فيلم (نعم سأخلع ثوبي) [١٩٤]

وهنا يعتمد المشهد على التضاد، فرغم عودة النجمه الشهيره من الأراضى الحجازية وأدت فريضة الحج، إلا أنها ستقوم ببطولة فيلم (نعم سأخلع ثوبي) وهذا التناقض من شأنه، أن يتيح مسافة للمشاهد أن يفكر ويحكم على ما يراه .

أما الاعتماد على السرد فيتمثل في تلك الاخبار التي يرويها مقدم البرنامج حول الفنانة .

مقدم البرنامج : ومن أخبار النجمة الشهيرة شوشو أيضا
أنها قررت القيام بزيارة الجنود المقاتلين في الجبهه وقد حملت
معها عشرات الهدايا الثمينه لأبنائنا وأشقائنا الواقفين على
خط النار . . [١٩٥]

وقد ساعد السرد، كلاً من المسرح الملحمي ومسرح الصحف الحيه، على تحقيق غايتهما الأساسيه وتتمثل في تنبيه المشاهد، اتخاذ موقف من المعروض ووضح ذلك في مسرحية البعض يأكلونها والعة . ويقطع مقدم البرنامج المشهد، موجها حديثه الى الجمهور، وكأن العرض عرض ارتجالي

مقدم البرنامج : الاستاذ ده ماضحكشى ابدا من أول

العرض . . دامكشر قوى . . ما هو ياما مديون . . ياما
متجوز، ياما ماقد، ياما بقى أنا مش قادر أضحكم . .
ماتصحكوا بقى ـ انشأ الله يارب اللي مابضحك ماياخذ
علاوة السنه دى"(١٩٦)

وجدير بالإشاره هنا إلى أن الممثل الحكواتي، يستخدم وسائل كثيره لكسر الايهام، "كإدخال مخرج أو أكثر وسط العرض لتوسيع المجال، ولخلق حالة موضوع لدى المشاهد ليشارك في اللعبه التمثيليه بأكبر قدر من التجاوب والانسجام". (١٩٦)

وإذا كانت مسرحية البعض يأكلونها والعه، قد اعتمدت أساسا كمسرحية ملحمية على تهيئة التناقض، فإن هذا التناقض يحدث بشكل واضح، عندما يحادث المرشح جميع البسطاء من العمال والفلاحين، بلغة مغربه عنهم تماما. ومن هنا يجىء التناقض.

المرشح: أخواني العمال، وإبنائي الفلاحين أنايعني أحب
أتكلم ببساطه ووضوح، أن جماعيه القياده أمر لابد من
ضمانه في مرحلة الانطلاق الثوري، وان جماعة . . .
الانبعاج الانحداري يجب ان يكون الركيزه الاساسيه
والمنطلق الاول، اذ ما التحم مع الانحدار التصاعدي
والتوسع الانكماشي والصعود الهبوطي مدعيا بالانفتاح
الانغلاقي والوضوح والغموض والملحميه
العماريه الموصوله حتما إلى طريق الاشتراكيه"(١٩٩)

فالتناقض هنا فى كلام المرشح، الذى يبدأ حديثه، بأنه سيتحدث ببساطة، لجمع من البسطاء، ويحدث التناقض من خلال سرد هذه الألفاظ التى لا معنى لها، ومن خلال التناقض فى الموقف، والتغريب على مستوى اللغة، تتسع المسافه بين المرشح، والجمهور، ومن ثم يفكر المشاهد فيما يقال وفيما هو مطروح فيرفضه، ويعمل على تغييره.

وعندما يرفع مقدم البرنامج سماعة تلفون وهمي، ليتصل بالمؤسسة العامة للرقص اللولبي، لطلب راقصة، ويكتشف أن جميع الراقصات محجوزات، لشهر مقدما، في وقت تعيش فيه مصر والعروبة، جرح الانتكاسة، فترد عليه مؤسسة الرقص اللولبي، بأن الشعب لايدفع، يكون تعليق مقدم البرنامج، حاذا ومباشرا.

مقدم البرنامج . . بتقول ايه، الشعب ما بيدفعش كثير دا
هو اللي طول عمره بيدفع، ما بتقراش تاريخ والا أيه"(١٩٩)

وهنا يكون مقدم البرنامج، قد ضمن أن يجذب اهتمام الجمهور معه، وضمن يقظته «فالعلاقة بين مسرح الإثارة والرعاية والمسرح الملحمي من ناحية أخرى اشتراكهما في الوعي الاجتماعي»(٢٠٠) «لقد أصبحت المشكلة الاجتماعية والاقتصادية هي المسرحية ذاتها في مسرح التحريض والإثارة ونلتقي مع هؤلاء الذين يتشدقون بالشعارات، ويتاجرون بكل شيء حتى بمعركة المصير مع

العدو، ومحو عار النكسة، حتى إذا دعوا للنضال كانوا أول الهاربين من أداء الواجب.
ويحدث التناقص، عندما تظهر على الشاشة الخلفية صور لبعض الممثلات والراقصات وبعض إعلانات الأفلام السينمائية الغربية والمثيرة، في الوقت الذي تعبأ فيه الجهود والطاقات من أجل المعركة، وحيث يدخل أحد الممثلين حاملا لافتة مكتوباً عليها بخط واضح، تطوعوا من أجل المعركة»[٢٠١]
ويقطع مقدم البرنامج المشهد ويخاطب الجمهور.

مقدم البرنامج: (ينظر في ساعته) نحبوا بقه تأخذوا ربع ساعة استراحة(يشير الى المتفرجين) باين عليك عايز تشرب قهوة بالأمارة قهوة سادة.. والأستاذ ده نفسه يدخن....
على أي حال اتفضلوا استراحة ولع نور الصالة.[٢٠٢]

والفصل الثاني، كما الفصل الأول، يبدأ مقدم البرنامج، في توجيه حديثه إلى المشاهدين.

مقدم البرنامج: أمال فين الأستاذ اللي كان قاعد هنا، وبالإماره كان بيقزقز لب، والمدام اللي كان معاها عيل بيعيط.. حد يفهم من بره، ماحدش ناقص تاني (يفتش الصالة) ماحدش مزوغ ـ يعني نشتغل نكمل...
إيه.. بتبص في الساعة ليه ماتخافش حتلحق المواصلات. عارفك ما انت زي حالاتي من أشهر ركاب الأتوبيس أبوشرطة[٢٠٣]

من هنا نرى أن مقدم البرنامج، كمقدم للأحداث، وكمعلق عليها، فإنه دوما يقيم علاقة مع جمهور المشاهدين، عامدا إلى كسر أي إيهام، ومتيحا مسافة بين مايقدم من مشاهد، وصالة العرض، حتى يتسنى للمشاهد أن يفكر فيما يطرح أمامه وليتخذ موقفا تجاه المطروح، ومن ثم يعمل على التغيير.
والمسرحية لم تكتف بأن يقوم الممثل بأكثر من دور، بل أيضا أتاحت للممثل أن يقوم مقام قطعة الديكور أو الاكسسوار، معتمدا إلى كسر الإيهام، والبساطة ما سبق أن ذكرنا.

(يدخل ممثل يحمل لافته مكتوبا عليها محطة أتوبيس ـ يقف مقدم البرنامج بجوار اللافته ـ وكأنه ينتظر الاتوبيس، وعلى الشاشة الخلفية تظهر سيارات ـ منطلقة مزدحمة بالركاب، مقدم البرنامج يشير بيده للسيارات لكي تتوقف، ولكن بدون جدوى)[٢٠٤]

ويسأله مقدم البرنامج
مقدم البرنامج: أمال سيادتك بتشتغل ايه

الممثل : محطه
مقدم البرنامج: سيادتك محطه، أهلا (يصافحه) وانا راكب [٢٠٥]
وكما بدأت المسرحية، بمقدم البرنامج، يكون آخر من يحادث جمهور الصالة هو أيضا.

> مقدم البرنامج: ياجماعة احنا آسفين اذ كنا يعني، كان قصدنا شريف والله.. كان قصدنا نسليكم ونفحكم (ينظر في ساعته) ياه دا الساعة بقيت (يذكر الوقت بالضبط) يادوب بقه تروحوا.. نرجو لكم نوما هادئا.. وأحلاما سعيدة.

وبعد أن قدمت مسرحية البعض يأكلونها والعه، عدة نماذج مرفوضة «يربطها جميعا نمط كل واحد، يوفر لها أثرا عاما واحدا» [٢٠٦]، تكون المسرحية الملحمية، قد استطاعت فعلا التأثير على جمهور مشاهديها أو قرائها، لصالح فكرة سياسية واقتصادية واجتماعية، بغية الرفض والتغيير، فالمسرح السياسي الملحمي «يستطيع بتعرضه لمصالح المتفرج اليوميه، إيقاظه من سباته، إلا أن النشاط والانتباه والتساؤل والغضب والتمرد أو ماشاه من تفاعل، يلائم خطته» [٢٠٧]
إن مسرحية البعض يأكلونها والعه، قد استطاعت أن تثير الكثير من النشاط والغضب والتمرد والتساؤل، والرفض من أجل التغيير نحو الأفضل والأكثر عدلا، للإنسان المصري بعد نكسة يونيو ١٩٦٧.
في الأنظمة التنكرية، تلك القاعدة الجوهرية، اعطني رداء وتاجا، اعطك ملكا
مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس
يبدو الحضور البريختي قويا في مسرحية الملك هو الملك، فالمسرحية مكونة من مدخل، وخاتمه وخمسة مشاهد، وأربعة فواصل، لكل مشهد وفاصل عنوان يلخص هذا المشهد أو ذاك الفاصل، مثلما فعل بريخت في بعض أعماله التعليمية، فنجد سعد الله ونوس قد طرح عنوان المشاهد كما يلي على لافتات مثل «عندما يضجر الملك يتذكر إن الرعية مسلية وغنية بالطاقات الترفيهية»، «والواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزة»، «الملك يعطي سريره رداءه للمواطن أبي عزة»، «المواطن أبو عزة يستيقظ ملكا»، وعناوين الفواصل، مثل «حكاية عن تاريخ التنكر وسر الجماعة السعيدة»، «محكوم على الرعية ان تعيش الآن متنكره»، «تذكر بأنها لعبة ـ ولنتراهن على النتيجة»... الخ. وهذه اللوحات الأربع عشرة تحددالأحداث وتعلق عليها.
ومن وسائل التغريب في مسرحة الملك هو الملك، أن عمد سعد الله ونوس إلى قطع الحدث، وعدم الحرص على تطوره، حتى لايحدث التشويق أو الاندماج بالنسبة للمشاهد، ولقد استخدم ونوس الفعل الماضي طلبا للتغريب التاريخي وحرصا على أن تظل هناك مسافة بين الحدث المروي والمشاهد.
عبيد: في قديم.. قديم الزمان. كانت هناك جماعة من البشر.... [٢٠٨]

ولايخرج ونوس في مسرحية الملك هو الملك عن روح المسرح المرتجل، فالمسرحية تبدأ وثمة جوقة تحاول تنظيم نفسها وتؤكد للمشاهد أن ما سوف يراه مجرد لعبة، أي الإصرار على أن مايحدث هو حكاية تروى، لنتعلم منها.

عبيد: (مناديا وسط الضوضاء) هي لعبة.

أبوعزة: هي لعبة.

الملك: نحن نلعب

عبيد: الكل جاهز (٢٠٩)

فالمسرحية ماهي إلا لعبه حضرها ويقود مجراها زاهد وعبيد، والمقصود باللعبة مسرحيا، هو أننا ممثلون وأن ما نقدمه ليس محاكاة للواقع، وأننا أمثولة تساعد على فهم بعض مايجري في الواقع واتخاذ موقف منه. ومن هنا عمدت المسرحية إلى كسر الإيهام تماما، كسمة من سمات المسرح التعليمي.

إلا أن اختيار شكل اللعبة له وظيفتان إضافيتان كما يرى سعد الله ونوس، حيث يقول:

الأولى، هي أن الاحداث والشخصيات تقدم من وجهة نظر زاهد وعبيد بما يمثلانه، لامن وجهة نظر محايدة ولو شكليا. وبالتالي فإن لكل واحدة من شخصيات المسرحية بعدين. الأول هو أنها مع زاهد وعبيد في جماعه واحدة، والثاني هو أنها تؤدي دورا في أمثولة، من الحيوي بالنسبة لها أن تتعمق مغزاها، وهي تبلغه للمتفرجين. ولذا فهي غير مبنية إلا بحدود جزئية على أساس المكونات النفسية ووحدة الطبائع، وهي لاتتقمص الدور، بل تشخصه، أما الوظيفة الإضافية الثانية، فهي الحيلولة دون استغراق المتفرجين والممثلين. (٢١٠)

ولكي يؤكد سعد الله ونوس على ألا يستغرق المشاهد والممثل في اللعبة، فإن النص يطرح في اكثر من موضع إنها لعبة تتم في مملكة خيالية كحكاية وهمية، ويؤكد زاهد، وعبيد إنهما سيكونان منزويين في هذه الحكاية.

مرة نظهر هنا. ومرة نظهر هناك، ولكن في فواصل صغيرة وخارج سياق اللعبة (٢١١)

وفي الفصل الثالث من مسرحية الملك هو الملك يؤكد عرقوب والسياف أنها لعبة

عرقوب: نحن نلعب

السياف: واللعبة تمضي حتى الأن ببراءة (٢١٢)

ويؤكد سعد الله ونوس في المشهد الخامس أن الملك يلعب، ويقول عرقوب:.

عرقوب: .. تم الملعوب ويبدأ الهزل (٢١٣)

وهكذا يؤكد سعد الله ونوس أن ما يحدث في أكثر من مشهد أنه مجرد لعبة، حتى يمنع استغراق المشاهد والممثل في التقمص، ومن ثم يعمل على الانتباه.

لقد لجأ سعد الله ونوس إلى استخدام فرقة الإنشاد في مسرحية الملك هو الملك وهذه الأناشيد من شأنها أن تقطع التسلسل حتى تمنع المشاهد من الاستغراق في الحدث، ولقد تكررت هذه

الأناشيد في أكثر من مشهد من مشاهد المسرحية مثل :

أنت مولانا الكريم ، سددت بالملك العظيم
فايق يانسل الكرام ، في نعيم لايرام
البشر في جبينه ، والخير في يمينه
فاحفظه يارب السما ، معززا ومكرما [٢١٤]

وحين يعكس سعد الله ونوس موضوع التنكر، فانه يوظف اللغة الشعبية والتراثية بعامة، توظيفا يؤكد مفارقة اللغة للواقع الراهن، ولذلك يتحدث أبوعزة بلغة تجنح إلى السجع، مثل «أصبح سلطان هذه البلاد، وأشد القبضة على العباد (مغنيا) أنقش الختم على البياض، فيتقضي أمري بلا اعتراض» [٢١٥]

ولقد كانت لغة عبيد وزاهر رمزا للثورة، لغة حديثة على نحو يولد مع لغة أبي غزة دلالات متصارعة، الى جانب القيمة التعليمية المباشرة في معظم أقوال عبيد وزاهر

عبيد : في هذه المرحلة يجب أن ننظم السباق بشكل محكم هم يمعنون في الإرهاب ونحن نمعن في التنكر. التناقضات تنمو، وحركتنا تشتد، ينبغي ان نتواقف مع اللحظة المواتية، لانبكر ولانتأخر

وكأن عبيد، يلقن الصالة درسا في أصول التنكر الايجابي الثوري. كذلك عندما يقوم عبيد بدور الراوي، عند حكايته عن الاصل التاريخي للتنكر، وكيفية الخلاص منه.

وفي الفاصل الثالث من مسرحية الملك هو الملك يكون الحوار بين عرقوب والسياف وعبيد وزاهد، حوار يغلب عليه الطابع التعليمي أيضا وبشكل مباشر

السياف : في الحيطة السلامة. ومن الحيطة أن نذكر

عرقوب : كيلا يغفل المرء، ويسرح الفكر. نتوقف لحظة ونذكر

عبيد : مامن ملك يتخلى عن عرشه إلا اقتلاعا

زاهد : مامن ملك يعير، أو يؤجر تاجه ولو مزاحا [٢١٦]

محمود : علامة النهاية أن ينسى الملك شرطه، ويعامل بالاستخفاف ثوبه وتاجه [٢١٧] وفي خاتمة المسرحية، يقرر عرقوب أنها لعبة كنت فيها الشاهد والضحية.

ولكن «هل تعلمت شيئا» [٢١٨]، وكذلك السياف، الذي كان المنظم والضحية والذي صار مجرد ظل أو غبار ولكن «ماذا يمكن أن يتعلمْ الظل أو الغبار» [٢١٩]

وتبدأ مسرحية الملك هو الملك وتنتهي، وثمة جوقة تقدم المسرحية أو اللعبة وتخاطب المشاهدين وتحكي لهم حكاية الجماعة التي ضاقت بحياتها واشتعل غضبها فهبت تأكل مليكها، وتنتهي المسرحية طارحة درسها على المشاهد.

لقد لجأ ونوس إلى وسيلة التعريف بالشخصيات لكسر الإيهام وكوسيلة من وسائل تحقيق التغريب، وعلى سبيل المثال مايلي:

السياف : دعوني أسأل قبل أن أبدأ. أأنا سياف أم جلاد...

إني أحمل بلطة لاسيفا [٢٢٠]

عيد: أما الشاهبندر والشيخ طه، فإنهما يتنحيان ركنا ويعبثان بالشخوص والدمى . . .

(الشيخ طه، والشهبندر) معا . . ونحن . . من المحراب ومن السوق نمسك الخيوط [٢٢١]

الوزير: أنا الوزير برير الخطير. لا أتمنى إلا أن أظل إلى جانب الملك [٢٢٢]

ميمون: إني ميمون حاجب ايوان الملك ومقصورته [٢٢٣]

عرقوب: وعرقوب بماذا يحلم؟

عرقوب: (مشيرا إلى أبي عزه) هذا معلمي، وأنا خادمه [٢٢٤]

عيد: أما نحن، فأفضل أن يدرز كل منا شفتيه، ولايبوح بما يجل في خاطره

زاهد: سنبقى متزويين في هذه الحكاية كما هو حالنا في الحياة [٢٢٥]

وإلى جانب حيله بالتعريف بالشخصيات، في مسرحية سعد الله ونوس، الملك هو الملك لجأ إلى وسيلة بريختيه أخرى، وهي المشاهد الإيهائية، فمثلما استخدم بريخت في مسرحية «رجل برجل»، مشهد الجنود الانجليز وهم يسلمون ملابس زميلهم المفقود جرايا جيب إلى المغفل غالي غاي، ويتحول من مجرد حمال مغفل إلى جندي نشيط، يستخدم سعد الله ونوس في مسرحية الملك هو الملك، نفس الحيلة عندما يعطي أبو عزه المغفل تاج ورداء الملك ويتحول بذلك من مغفل إلى ملك. وان كانت الفكرة الأساسية مختلفة في المسرحيتين عند كل من بريخت وسعدالله ونوس. إذ إن أبا عزه عند سعد الله ونوس، لم يتحول باختياره، كما هو حال غالي غاي، كما أنه لم يتدخل في سياق تبدله الذي يتم لا إراديا وعبر لعبة آلة تعمل بانتظام وتشفط الأشخاص لتقولبهم حسب مقاساتهم. فالرداء لا يلعب عند بريخت الا دورا ثانويا، أما عند سعدالله ونوس فقد لعب دورا أساسيا، «لبس الرداء فأصبح ملكا، أعطني رداء وتاجا، أعطك ملكا»[٢٢٦].

في مسرحية الملك هو الملك، ليس هناك بناء درامي تقليدي من عقدة وحل وعلاقة سببية بين المشاهد، بل هناك بناء يقوم على المشاهد، والفواصل، فالمشاهد الخمسة، تكون للملك والحاشية وأبو عزه وأسرته، أما الفواصل الأربعة فمعظمها للثوار، ويغلب عليها الطابع التعليمي، لكن رغم استقلالية المشاهد والفواصل، الا أنها في النهاية تصب في البناء الشامل للمسرحية، الذي يعتمد على الحدوتة كهيكل أساسي للبناء، كما أن الشخصية لم تلغ، إذ ركز سعدالله ونوس على جدلية علاقاتها، كمستويات للتنكر.

في مسرحية الملك هو الملك يكون الحوار في بعض المشاهد على مستويين: الحلم والواقع، فعندما ترك عرقوب، سيده أبا عزه وحده، ليحضر له الشراب، يبقى أبو عزه وحده. . ويتخيل أنه أصبح ملكا يعلب أعداءه، وهو ما لن يحدث أبدا. عندما يتحقق الحلم عن طريق اللعبة. وكأنه مسرح ـ داخل مسرح، يمثل فيه ممثل واحد.

أما أطراف الصراع في مسرحية الملك هو الملك، فهو صراع واضح وإن كان غير مباشر، فهو بين الشعب من جهة، وبين السلطة من جهة أخرى أيا ما كانت السلطة، ومهما تغير

الملك، أما زاهد وعبيد، فيفودان اللعبة، وأبو عزه وعرقوب سقطا في سياق اللعبة، أما من يحرك الخيوط ويعبث بالدمى المعلقة بخيوط، فيهما شهبندر التجار والشيخ طه، أي الاقتصاد والدين.

وتبدأ مسرحية **الملك هو الملك** بمدخل، وتنتهي المسرحية بخاتمة كما بدأت، حيث الملك ووراءه الوزير ومقدم الأمن وميمون والسياف، يشكلون مجموعة تقف على يسار الخشبة ووراءهم الشهبندر والإمام يرقصان الدمى كما في المدخل، وفي الطرف المقابل من المسرح يقف زاهد وعبيد.

الملك : لعبة، ربما كانت لعبة (لهجة لصادر الأوامر) من الآن فصاعدا اللعب ممنوع.

المجموعة : (وراءه) اللعب ممنوع.

الملك : والوهم ممنوع، والخيال ممنوع، والحلم ممنوع[٢٢].

ففي الفترة التي تحتد فيها التناقضات في المجتمعات الطبقية، وتتصاعد حركة النضال. من الحتمي والطبيعي أن يشتد الإرهاب، وتتمادى السلطة في استخدام القمع.

وهكذا استطاع سعدالله ونوس في مسرحية **الملك هو الملك** ان يطرح للمشاهد العربي، شكلا مسرحيا ملحميا، استخدم وسيلة التغريب لكسر إيهام المتلقي، وجعله يقظا، حتى يتمكن الكاتب من طرح رؤية فكرية وسياسية واضحة إلى جماهيره من القراء والمشاهدين.

ويمكن القول إن الدرس السياسي الواضح الذي طرحته المسرحية، يتمثل في أن تغيير الإفراد، لا يعني إطلاقا تغيير الأنظمة، فليست المسألة مسألة شكل فقط، وتغيير الشكل، لا يعني بحال من الأحوال تغيير المضمون أو الجوهر. فعلى الأنظمة أن تتغير من قواعدها حتى تصح الجسوم وتلمع الوجوه، وتقضي على التنكر والاستلاب.

وبعد أن درس الباحث مسرحية الملك هو الملك، يمكن القول إن الشكل ليس هدفا في حد ذاته عند ونوس، وليس المضمون الذي طرحته المسرحية، منشورا سياسيا، لكن ثمة وحدة عضوية بين الشكل والمضمون، يضاف إلى ذلك الفهم الواعي لدقائق ومكونات العمل المسرحي، ثم العودة إلى التراث وتوظيفه ليخدم الرؤية العصرية، والتي قدمها ونوس بأسلوب قريب من الجمهور العربي.

المهرج : . . . . الوحشية تابعة
كصغار البيض في الأعماق ولاستئصالها ينبغي تحطيم كل
شيء

محمد الماغوط

ينبغي أن تدلل من خلال النص المسرحي، على أن نص المهرج، نص ملحمي، كتبه الماغوط على غرار أعمال بريخت الملحمية، مستخدما العديد من وسائل التغريب البريختي لكي يمكن المشاهد من ممارسة النقد المثمر، وفق موقف اجتماعي، ولكي يتيح للمشاهد، مسافة

بينه وبين العمل الفني لإتاحة حالة من الانفصال النقدية الواعية ومن هذه الوسائل، وسيلة التعريف بالشخصية.

قارع الطبل : وسيقوم بدور عطيل ممثل شاب قصر (يقفز من بين أكوام الثياب على العربة الممثل الأول في الفرقة وينحني للجمهور) اسمه بسرعة وأصبح خلال شهور من ألمع نجوم المسرح أما دور ديدمونه فستؤديه ممثلة نابغة رضعت الفن منذ نعومة أظفارها (تقفز الممثلة الأولى وهي ترضع مصاصة أطفال في فمها وتحيي الجمهور أما الديكور ورسم الشخصيات فسوف يقوم بها جميعا الفنان العظيم (يقفز الرسام وهو يحمل سطلا وفرشاه ينحني للجمهور ويبدأ بطلي الممثلين)الذي بدأ حياته رساما كلاسيكيا ثم انتقل من المدرسة الكلاسيكية إلى التعبيرية فالواقعية فالتجريدية، وهكذا إلى أن اصبح أعظم طراش في البلد يتهافت عليه البناؤون في كل مكان"(٢٢٨).

لقد قدم لنا قارع الطبل ممثليه وأبطاله ومهندس الديكور، ثم يعرفنا بعد ذلك في موضع آخر من الفصل الاول بشخصية عطيل، فيقول:

قارع الطبل: . . . . (وهو يشير إلى المهرج الذي حمل الجثة بين يديه وخرج بها مولولا) انظروا إلى هذا المغربي الشجاع هذا الفارس الذي انقلب من قائد صنديد لإيهاب الموت إلى إنسان مسحوق لا يقوى على شيء"(٢٢٩).

وقارع الطبل هذا يذكرنا بشخصية الخادمة سابينا "التي لا تفتأ تقاطع العرض محتجة على هذا ومعترضة على ذاك، وكأنها تذكر الجمهور أن ما يرونه على خشبة المسرح ليس إلا تمثيلا في تمثيل"(٢٣٠)، وذلك في مسرحية نجونا بأعجوبة.

وأحيانا تلجأ الشخصيات مباشرة إلى التعريف بنفسها، ففي الفصل الثالث وأثناء التحقيق مع صقر قريش على إحدى بوابات الحدود، يطرح الماغوط الحوار التالي.

الشرطي: هل أسجل هذا الهراء

المدير : لا . إنه دجال ومنافق

صقر : إنني صقر قريش . . عبدالرحمن الداخل(٢٣١)

ومن بين وسائل التغريب التي لجأ إليها الماغوط في مسرحية المهرج، وسيلة الحديث إلى الصالة، والذي يقوم به قارع الطبل، والذي يلعب في المسرحية دور الراوي "فالدائرة التي تنطلق من خشبة المسرح وتتجه إلى الصالة دائرة معقدة أساسا تتعمد إثارة الرد والجواب"(٢٣٢).

قارع الطبل : أيها الزبائن الكرام . أيها الجمهور الكريم .

زبون : السلام عليكم

قارع الطبل : وعليكم السلام (مستأنفا حطابه) لقد كان المسرح

الزبون : صباح الخير

قارع الطبل : صباح النور . أهلا وسهلا (مستأنفا) لقد ظل المسرح . . واحد قهوة للأستاذ (مستأنفا) وبدلا من أن يذهب الشعب إلى المسرح، جعلوا المسرح يذهب إلى الشعب . . فإلى حيويكم أيها الأخوة المواطنون وتمتعوا معنا بالقول الجميل والفن الأصيل الذي يخدم الشعب . . . ويسرنا بهذه المناسبة أن نبدأ برنامجنا هذا اليوم بواحد من أعظم كتاب المسرح في العالم . ألا وهو شكسبير، وبمسرحية من أعظم المسرحيات في العالم ألا وهي مسرحية عطيل (تصفيق) وسوف تشاهدون هذه المسرحية بحلة جديدة مشعة وأسلوب لم يطرق من قبل ابدا . . .»(٣٣)

وفي موضع ثالث يوجه قارع الطبل حديثه إلى الصالة بعد أن تقدم الفرقة الجوالة مشهدا هارون الرشيد .

قارع الطبل : وهكذا أيها الإخوة كنتم مع العدالة والكرم العربي في أبهى صوره واروع شكل . . . ولكن أيها الإخوة المواطنون . هل استمرت الأمور على هذه الحال؟ ابدا أيها الإخوة . . .»(٣٤)

ولم يقتصر دور قارع الطبل على رواية الأحداث ومخاطبة الجمهور وتقديم الشخصيات، بل أيضا امتد دوره للتعليق على الاحداث ففي الفصل الأول يعلق على مشهد قتل عطيل لديدمونة بقوله :

قارع الطبل : (مستغلا حماس الجمهور لهذه الفترة من البرنامج وهكذا أيها الأخوة رأيتم أمام أعينكم ما تفعله الغيرة في النفوس، وما تلحقه من ضعف وخدر في الهمم والعزائم. . فبينما كان عطيل . . هذا البطل المغربي الشجاع يستعد للذهاب إلى الحرب والنضال ضد الاستعمار. . . لم يجد أعداء هذه الأمة سوى هذا الأسلوب الرخيص، أسلوب الغيرة لصرفه عن واجبه[٢٣٥].

ولقد استعمل محمد الماغوط في مسرحية المهرج الأغاني، كوسيلة تغريبية من شأنها أن تقطع الحدث، وتعطي فرصة للمتلقي أن يفكر.

المهرج : . . . . (تدخل على الفور الممثلة شباب الجارية وترقص أمام المهرج على الأنغام التي يعزفها احد الممثلين وهو يغني أغنية شعبية غرامية سرعان ما يشارك الجمهور في ترديدها، والتصفيق لها طربا واستحسانا)[٢٣٦]

وفي مشهد آخر من الفصل الأول وأثناء تمثيل مشهد صقر قريش، يشارك الغناء والرقص في المشهد المسرحي.

المهرج : . . . (يتابع الرقص ويغني أغنية شعبية معاصرة فينسجم معه القسم الأكبر من الجمهور ويشاركه الغناء والدبكة بينما ينسحب القلة منهم)[٢٣٧]

ومن وسائل التغريب التي لجأ إليها الماغوط في مسرحية المهرج، التكرار الذي يؤكد شيئا ما، يريد أن يلفت نظر المشاهدين إليه، ففي الفصل الثالث وعندما يحتجز الشرطي المطربة، توجه الأخيرة كلامها إلى المهرج قائلة:

المطربة (تلتفت إلى المهرج و) : شرطي . . . .
بماذا تتحدث إلى شرطي؟[٢٣٨]

ونفس العبارة يكررها المدير، عندما يوجه كلامه معتذرا إلى المطربة قائلا :

المديرة . . . . . شرطي . . . . بماذا

تتحدثين إلى شرطي . (٢٣٩)

وكأن الماغوط، يريد أن يقول أن الحديث او الحوار مع الشرطي، لا طائل من ورائه. فهم لا يفهمون إلا في حدود ضيقة، كذلك يتمثل التكرار في الفصل الثاني، عندما يستوجب المهرج دحّام البطل العربي أمام صقر قريش ليريه"، قسوة الاستجواب المباحثي المعاصر،

المهرج : طبعا، أنت غامض ومشوه (٢٤٠)

ونفس الاستجواب يتكرر، وبنفس الالفاظ تقريبا، عندما يستجوب المدير ومعه الشرطي، صقر قريش عند بوابة الحدود.

الشرطي : مشبوه

المدير: وغامض (لصقر قريش) أعزب

أم متزوج (٢٤١)

وإلى جانب تلك الوسائل التغريبية التي لجأ اليها الماغوط في مسرحية المهرج نجد أنه لجأ إلى البعد الزماني، فطرح مشاهد من مسرحية عطيل، ومشهداً من حياة هارون الرشيد، ومشهداً من صقر قريش، حتى يتيح للمشاهد مسافة ليقارن، ويفكر، ففي نهاية الفصل الأول، يخرج صوت من سماعة التليفون يؤكد ه انه من الماضي، من التاريخ، . (٢٤٢)

ولقد استخدم الماغوط حيلة المسرح ـ داخل المسرح، مثلما استخدمها بريخت في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية،

قارع الطبل : . . . . ولأن وقتنا من ذهب فلن نقدم المسرحية، بكاملها، بل سنكتفي بفصل واحد منها، وهو فصل الغيره (الممثلون يصفقون) لأن الغيره أيها الأخوة من أهم الأخطار التي تواجه أمتنا في الظروف المصيرية الراهنة(الممثلون يصفقون) فإلى مشهد الغيرة الخالد في مسرحية عطيل الخالد، (الجمهور والممثلون يصفقون بينما ينزوي قارع الطبل ويفسح مجالا للتمثيل . . صمت ونحنحات وأصوات تراجيل ثم يسلط الضوء على الممثل الأول في دور عطيل وقد أخذ يشد من قامته ويتشنج محاولا بطريقة مضحكة ومبتذلة تقمص شخصية عطيل كقائد يشير بغطرسة وتوتر وكأنه بلا مفاصل . . وسيطلق عليه من الآن وصاعدا اسم المهرج (٢٤٣)

وتكرر حيلة المسرح ــ داخل المسرح في مسرحية المهرج، فيتقدم قارع الطبل مشهدا من

هارون الرشيد مستخدما الأقنعة .

قارع الطبل : . . . . إلى (بصوت مرتفع ومتحمس)
هارون الرشيد لينسحب من المسرح ليخليه للمهرج وقد
ظهر بقناع يمثل هارون الرشيد ، فيتعالى إلى التصفيق
والضحك والصفير (٢٤٤)

ويلجأ الماغوط إلى كسر الحدث ، وإيقافه ليترك للمشاهد فرصة التفكير، ويمنعه بقدر الإمكان من الاندماج ، فعندما يقول المهرج الذي يلعب دور عطيل أن ديدمونه من نابولي ، يصحح له

الممثل الثاني أنها من البندقية . ثم تظهر الممثلة التي تلعب دور ديدمونه وقد وصفها الماغوط كالتالي

المثلة (تظهر ملبية النداء ، وهي بثياب عصرية ، تعلك
لبانا وتؤرخ حقيقته . الجمهور يصفق لها ، فتبسم له ثم
تنصرف لأداء دورها (٢٤٥)

فالممثلة التي تقوم ديدمونه تعمد إلى كسر الايهام ، كذلك يشاركها الجمهور.

المهرج : اين كنت حتى الآن؟
الممثلة . (متردده)
الزبائن . بالسينما . . عند الخياطة . . عند الكوافير.
المهرج : (للجمهور ايضا) رجاء يا أخوان (٢٤٦)
وفي معظم نص المهرج يشارك الجمهور الممثلين في الحوار
المهرج : (للممثل الثالث) اكتب : أيها الكلب
رسول شارلمان : مولاي
الممثل الثاني : لايجوز
المهرج : اخرس . اخرسا (للجمهور الضاحك)
إخرسوا (٢٤٧)

ويمكن للباحث أن يعدد مناطق كثيرة من النص المسرحي المهرج كدلائل لكسر الإيهام ، وتدخل الجمهور في الحدث . ولقد استعمل الماغوط في مسرحية المهرج، الخرائط كوسيلة ايضاح ، فعندما يعرض صقر قريش على المهرج إحدى الولايات ويوضح له على الخريطة ميزة هذه الولاية .

عبيد الله : عندنا ولايات من جميع الأحجام والأوزان .
صقر : الخريطة ايها الخادم . . سانتقي لك ولاية صغيرة في
حجمها كبيرة في فعلها .
الخادم : (يناوله الخريطة) تفضل يامولاي

صقر: . . . لقد خونا مافيه الكفاية (يبحث في الحريطة)
وجدتها [٢٤١]

ويلجأ الماغوط في مسرحية المهرج، إلى وسيلة التعريب عن طريق اللغة. فعندما يناور المهرج، الـذي يلعب دور عطيل، ديدمونه طالبا منه المنديل تحييه الممثلة. أن استعمل كليكس، فهنا يستعمل الماغوط الفاظا حديثة جدا مثل، لوريل وهاردي، سك إنترا، جيمس بوند، وأحيانا اخرى يستخدم الفاظا منحوته معجمية.

المهرج: وبعد وبعد
الممثل الثالث: أناخ الدهر على بكلكله، فكر مني من مشربه ومأكله، حتى صرت من الضعف والهزال، أمرق والله من ثقوب النخل والغربال[٢٤٩]

ويلجأ الماغوط في مسرحية المهرج، إلى التناقض، كي يفكر المشاهد ويتخذ موقفا، تجاه المطروح أمامه، ويبرز هذا التناقض من خلال حوار بين صقر قريش والشرطي والمهرج.

المهرج: مولاي . . هل أنت على ما يرام
صقر: طبعا إن الإجراءات شكلية . . سؤال وجواب وأمضي حيث أشاء
المهرج: من قال لك هذا الهراء
صقر: أحفادي. الدورية التي أوقفتني على الحدود
المهرج: (نائحا) سؤال وجواب. مولاي أنت لا تعرف ماذا يعني السؤال والجواب لديهم قد تموت وتتعفن هنا وراء هذه القضبان قبل ان ينتهي ذلك السؤال وذلك الجواب
الشرطي: العهود التي تتحدث عنها زالت وانتهت. الآن عهد الكفاح عهد الحرية
المهرج: عهد الحرية . . وأعظم قائد في تاريخ العرب، يقف وراء القضبان كالقتلة والمهربين [٢٥٠]

فصقر قريش يظن أنها إجراءات شكلية، وسوف يطلقون سراحه لكن الواقع، كما طرحه المهرج، أنه قد يموت ويتعفن دون آن ينتهي السؤال والجواب، كذلك، نجد أن الشرطي يتحدث عن عهد الحرية، لكن التناقض يتضح، في أن أعظم قائد في تاريخ العرب يقف وراء القضبان كالقتلة وفي عصر الحرية الذي يتحدث عنه الشرطي. ومن سمات المسرح الملحمي، في مسرحية المهرج، تتبع تاريخ بعض الشخصيات فمثلا الكاتب محمد الماغوط، يتبع تاريخ شخصية الممثلة الجوالة، والتي نعرف أنها نفس المطربة المشهورة، التي آحتجزت للحظات عند بوابة الحدود كما " يتبع بريخت تطور البشر طيلة حياتهم " [٢٥١]

المطربة: (تلتفت إلى المهرج) شرطي . بما تتحدث إلى شرطي؟

المهرج: (يفاجأ بأنها ذات الممثلة التي لعبت أمامه دور ديدمونه في يوم من الايام) ديدمونه

المطربه: (وكأنها لا تعرفه) أهلا

المهرج (مصدوما) ما بك؟ هل تشعرين بمغص؟

المطربه. (متنهده باستعلاء) أبدا إنها متاعب الشهرة أصبحت فوق الريح (٢٥١)

ومن سمات المسرح الملحمي، التي تتمثل في مسرحية المهرج للماغوط، أن الممثل، بعد أن يحكي، يقوم بتجسيد ما يرونه.

صقر قريش: . . . . أريد أن أعرف كيف ضاعت فلسطين؟

المهرج: ضاعت بالخطب؟

صقر: الخطب؟ وماذا تعني الخطب

المهرج. (ينس تعاسته على الفور ويتقمص شخصية خطيب معاصر) أيها الاخوة المواطنون. . . أيها الشعب الكريم (ثم يقفز ويهلل ويصفق كواحد من الغوغاء(ويغني) يا فلسطين جينا لك وجينا وجينا . . . جينا لك (٢٥٢)

ومن الممكن أن يروي ممثل، ثم يقوم ممثل آخر بتجسيد مايرويه زميله.

قارع الطبل . . . . . إلى (بصوت مرتفع متحمس) هارون الرشيد. (ينسحب عن المسرح ليخليه للمهرج وقد ظهر بقناع يمثل هارون الرشيد فتعلو التصفيق. ثم يجلس إلى طاوله عامرة بأصناف الطعام فيبدأ بالتهامها بشراهة تدعو للمزيد من الضحك) إن سعادته كما ترون يكب على طعامه باهتمام بالغ كما هي عادته كلما كان على وشك النظر في قضايا الشعب قضايا الجياع والمظلومين (٢٥٣)

هذه بعض جوانب الملحمية، في نص المهرج لمحمد الماغوط، وبالطبع، لايمكن للباحث أن يتحدث عن التمثيل، لأنه التزم بتحليل النص المسرحي فقط. بالإضافة إلى أنه لم يشهد العرض المسرحي وإذا كان محمد الماغوط في مسرحية المهرج، قد أدان، الديكتاتورية البوليسية * وأدان الإحياء العرب، فأنه أيضا قد صور الشعب العربي، سلبيا، أقرب إلى المتفرج. ففي

الفصل الثاني يختار الشعب طريق السلامة، غير مشارك في أي شيء، مازجا الماضي بالحاضر.

صقر: الشعب. أين الشعب؟

المهرج: هذا هو شعبك يا صقر قريش (يسلط ضوء أزرق حيث يشير المهرج إلى إحدى الزوايا الفارغة، حيث يظهر بائس من عامة الشعب في الوقت الحاضر وهو يحمل بضعة أرغفة ويسير ملتصقا بالحائط)

الشخص الأول: مش الحيط الحيط وقول يا رب السترة

(يختفي ويظهر شخص آخر يحمل سله)

الشخص الثاني: من آخذ أمي بقللو يا عمي.

الشخص الثالث: لا تنام بين القبور ولا تشوف منا مات وحشه

الشخص الرابع: العين ما بتقاوم مخرز.

المهرج: ...... هذا هو شعبك. هؤلاء أحفادك يا صقر قريش[٢٥٥]

وهنا يشير الماغوط، ويضخم في سلبية الشعب الذي صوره كمتفرجين في الفصل الأول والثالث. حتى يرفض المشاهد ما يراه، ويقول أنا لست كذلك، وتكون له القدرة على الفعل، وهنا يكون الماغوط، قد وُفق تماما في تصوير حالة السلبية العربية حتى يحدث العكس. وهذا من أهم أدوار المسرح الملحمي. ويلجأ الماغوط إلى جانب تسجيلي في مسرحية المهرج، عندما يعرض على المتلقى بعض الحقائق المعروفة، مثل ضياع الأندلس، والأسكندرون، وفلسطين.

المهرج: ولكن الاندلس رحمها الله يامولاي.

المهرج: ...... ولكن الاسكندرون هي الأخرى

صقر ماذا. رحمها الله؟

المهرج: منذ عشرات السنين ـ احتلها الأتراك.

أبو خالد: نعم. نعم... فلسطين مهبط الرسل والأنبياء...

المهرج: ...... أصبحت مهبط الفانتوم والمظلّيين.

التهمها اليهود منذ عشرين سنة[٢٥٦]

وعندما يقرر صقر قريش نفى المهرج.. إلى سيناء، يكون جواب المهرج. إلى صقر قريش، مولاي، وسيناء هي الأخرى رحمها الله. من كل ما سبق يمكن القول إن نص المهرج لمحمد الماغوط، به الكثير من جوانب المسرح البريختي، حيث لجأ إلى التغريب في أكثر من وسيلة مثل ـ كما سبق أن ذكر الباحث ـ، التعريف بالشخصية، والحديث إلى الصالة والتعليقات، والأغاني، والتكرار، والإبعاد المكاني والزماني، واستعمال الأقنعة، والكورس من

المشاهدين، وكسر الحدث، واستخدام الخرائط، والتناقض، والتظاهر بالغباء، وتتبع تاريخ الشخصيات، وحيلة المسرح داخل المسرح وتجسيد ما يحكيه الراوي.

كل هذه الأساليب من أجل عدم الوصول إلى حالة الاندماج الأرسطية، وترك مسافة لضمان يقظة المشاهد - حتى يعمل عقله، ويتخذ موقفا، بغية التغيير نحو الأفضل وهذه هي الوظيفة الأساسية للمسرح الملحمي.

* خاتمة.

لقد كسب بريخت احترام المنظرين والمثقفين، الذين أدركوا أهمية مسرحه السياسي التعليمي في تنوير المشاهدين، ولكنه ربما فشل في أن يكسب جمهور العالم، الذي زعم أنه يكتب له، الطبقة العاملة والحزب والشرق، وحتى الكتاب العرب معظمهم لا يتحمس كثيراً للمسرح الملحمي، ولقد ثار جدل كبير وطرحت أراء كثيرة حول المسرح الملحمي، وأهمية وجوده والتأثر به في الوطن العربي.

إن مسرح بريخت التعليمي، ما زال حتى اليوم يمارس رغم موت بريخت، ويمكن أن نتأثر به من الناحية التعليمية، وان كان ليس كل جمهور مسرحنا العربي، جمهورا من العمال، بالإضافة إلى عدم وصولنا إلى المستوى التكنولوجي، الذي يتطلبه مسرح بيسكاتور، والمسرح البريختي، كذلك عدم رغبة بعض الحكومات العربية، في بعض الأحيان في مناقشة قضاياها على المسرح.

ولا شك أن بريخت أمين مع مسرحه، ومع نفسه إلى حد كبير، فعندما يرى أن مسرحه الملحمي لا يصلح لاي مكان، إنما في الوقت ذاته، يدين النظم في أغلب الدول الكبيرة التي يرهبها أن تناقش قضاياها على المسرح، أو بطريقة أخرى، ترفض أن تتعلم شعوبها.

إن حاجة الأمة العربية - للبحث عن مسرح خاص بنا، ينبع من بيئتنا - للمسرح التعليمي، حاجة ملحة، وذلك لأن نسبة الأمية كبيرة في وطننا العربي من ناحية، والظروف الحضارية التى تمر بها الأمة العربية من ناحية أخرى، تحتم ضرورة وجود المسرح التعليمي الخاص بنا، أو على الأقل تنبيه المشاهد إلى قضاياه التي تعنيه بأي وسيلة من وسائل كسر الإيهام البريختية.

• هوامش البحث

(١) برتولد بريخت، القاعدة والاستثناء، ترجمة د/ عبدالغفار مكاوى (القاهرة: مسرحيات عالمية رقم ٦، مايو، ١٩٦٥) ص ٣٢ ـ المقدمة.

(٢) سعد أردش، " الملحمية والتربية الاجتماعية في مسرح بريخت "، مجلة المسرح، العدد الثاني، السنة الأولى (القاهرة: فبراير ١٩٦٤) ص ١٠١.

(٣) د/ أمين العيوطى، " بريخت عن العرض الملحمي "، مجلة المسرح، عدد ٢٦ (القاهرة: فبراير ١٩٦٦) ص ٧١.

(٤) بيير آجيه توشار، المسرح وقلق البشر، ترجمة: د. سامية احمد اسعد (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١)، ص ١٤٠.

(٥) هـ . ف. جارتن، الدراما الالمانية الحديثة، ترجمة وجيه سمعان (القاهرة: مركز كتب الشرق الاوسط، الالف كتاب رقم ٥٨٢، ١٩٦٦، ط ١) ص ٢٨٨.

(٦) يرى بريخت (أن المسرح لكى يكون سياسيا، لابد وأن يرفض التعامل مع الطبقة الحاكمة وأن الكوارس الجسيمة هي من عمل الحكام. أنظر: برتولد بريخت، " الأورجانوت القصر للمسرح "، ترجمة فاروق عبدالوهاب، مجلة المسرح، عدد ٢٠ (القاهرة: اغسطس ١٩٦٥) ص، ١٠٩، ٨٠.

ولقد وقف بريخت بكتاباته موقفا ماركسيا، وحد بين الفاشية والرأسمالية، إثر صعود هتلر إلى السلطة، . (أنظر: الدراما الالمانية المعاصرة، مرجع سابق، ص ٢٩١، ولقد عارض بريخت تدخل النظام الشمولى في الفن في المانيا، وقد هزه بعنف تمرد العمال في يونيه ١٩٥٣، وربما كانت خيبة أمله في مواجهة حقائق الحياة في بلد شيوعي، عاملا ساعد على موته المبكر. وجدير بنا أن نذكر خطابه الشهير إلى أوليرشت. « إذا كان هذا الشعب لا يعجبكم، فابحثوا لكم عن شعب آخر ».

انظر مقدمة د/ عبدالغفار مكاوى لمسرحية الاستثناء والقاعدة (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، مايو ١٩٦٥، عدد ٦) ص ٢٢.

(٧) ارنست فيشر، الاشتراكية والفن، ترجمة أسعد حليم (بيروت: دار القلم، ١٩٧٣ ط ١) ص ١٨٢.

(٨) روبرت بروستاين، المسرح الثورى، ترجمة عبدالحليم البشلاوى (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، بدون) ص ٢٤٠.

(٩) إن أول أشكال الاغتراب، هو اغتراب الإنسان عن العلم، وبدون أنسنة العلم، من أجل تحقيق تقدم الانسانية يظل التناقض قائما بين العلم والمجتمع، وبالتالي يصبح انتصار العلم بالضروره ضد المجتمع وضد الإنسانية) (انظر: منى أبوسنه، " الاغتراب في المسرح المعاصر "، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، الكويت، وزارة الإعلام، إبريل، مايو، يونيو، ١٩٧٩) ص ١٦٦.

(١٠) برتولد بريخت، " الاورجانوت القصر المسرح "، ترجمة فاروق عبدالوهاب، مجلة المسرح، عدد ٢٠ (القاهرة: أغسطس ١٩٦٥) ص ٨٠.

(١١) الدراما الالمانية الحديثة، مرجع سابق، ص ٢٩١.

(١٢) سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، رقم ١٩، ١٩٧٩) ص ٢١٨.

(١٣) لقد كان الموقف الاقتصادى يمثل نسبه عالية في التضخم، وارتفاع نسبة البطالة وانتشار المجاعة، أما على المستوى السياسي فقد تمثل الأنهيار في نشوء الفاشية في ايطاليا، تحت زعامة موسيليني، وفي المانيا تحت زعامة هتلر، أنظر، " الاغتراب في المسرح المعاصر " مرجع سابق ص ١٥٩.

(١٤) برتولد بريخت، " حواريه شراء النحاس المستكاوف "، الليلة الثانية، ترجمة عبد الله عويشق، مجلة الحياة المسرحية، العدد، ٤، ٥ (دمشق: ، ١٩٧٨) ص ١٥٠.

(١٥) المسرح الثوري، مرجع سابق، ص ٢٢٧.

(١٦) المرجع السابق، ص ٢٣١.

(١٧) يرى رويرت بروستاين (أن الايديولوجية الشيوعية تعين بريخت على أن يجعل مشاعره موضوعية، وفنه عقليا، المرجع السابق، ص ٢٠٦.

ويرى عثمان نويه (أن مسرح بريخت مسرح عقلاني (أنظر: حيرة الأدب في عصر العلم (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٩) ص ١٢٤.

ويرى محمود أمين العالم أن (كل أهداف بريخت هي تأكيد على الجانب العقلي، انظر، " المسرح العاري الطليمي "، مجلة المعرفة، العدد ١١٧ (دمشق: نوفمبر ١٩٧١) ص ٣٦.

(١٨) كتبت هذه المقالة حوالي عام ١٩٣٦، وأعيد نشرها في كتاب برتولد بريخت " كتابات حول المسرح " الصادر في فرانكفورت عام ١٩٥٧، وترجمتها إلى الإنجليزية أديث اندرسون في مجلة Mainstream في يونيو ١٩٥٨، وقد أورد هذه الترجمة هاكسل بلوك، هيرمان سالنجر، الرؤيا الابداعية، بريخت والمسرح التعليمي، ترجمة اسعد حليم، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، سلسلة الألف كتاب، رقم ٨٥٥، ١٩٦٦، ط ١) ص ٢٠٥.، وانظر (برتولد بريخت، " المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والأخلاق "، (مسرح تسلية أم مسرح تعليم)، ترجمة، د/ يسرى خميس، مجلة المسرح، العدد ٥٨، (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٣٥.

(١٩) يرى اريك بنتلي أن، ثورة بريخت ماركسية النزعة، أنظر، المسرح الحديث، ترجمة محمد عزيز رفعت، حـ ١، حـ ٢ (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة) ص ٣٨٤.

(٢٠) الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص ٢١١.

(٢١) المخرج في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٠٦.

(٢٢) إن المسرح السياسي، البريختي، يعمل على إقناع جمهوره، بما وراء الحقيقة المطروحة امامه من زيف وخداع ويجعله يعمل على التصرف، بما يجعل هذه الحقيقة قابلة للتغيير والتبديل، بدلا من أن يقول (آه، صحيح، فعلا، ولكن ليس في الإمكان ابدع مما كان)، (أنظر: سعد أردش، " الملحمية والتربية الاجتماعية في مسرح بريخت " مرجع سابق ص ١٠٢.

ويرى الدكتور عبدالمنعم تليمه أن (الصراع في المسرح البريختي، هو صراع بين قوى اجتماعية قاهرة، ومقهورة، تحدد به كل صور الصراع الأخرى، ولذلك فإن، وظيفة المسرح التقدمي الملحمي لا تكون في الايهام بواقع مصطنع بل تكون (الوعي) بواقع حقيقي قابل للتغيير أنظر مقدمة في نظرية الأدب (القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٣، ط ١) ص ١٥٥.

(٢٣) " الاورجانون القصير للمسرح "، مرجع سابق، ص ٧٩.

(٢٤) بريخت، " اسحام في جوار مدينة دار مشتات حول المسرح "، ترجمة نبيل حفار، مجلة الحياة المسرحية، العدد ٤، ٥ (دمشق: عام ١٩٧٨) ص ١٤٠.

(٢٥) رونالد جراي، بريخت، ترجمة نسيم مجلي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ط ١) ص ٩٦.

(٢٦) " الاغتراب في المسرح المعاصر "، مرجع سابق، ص ١٤٩، وأنظر: مقدمة، القاعدة والاستثناء، مرجع سابق، ص ٢٦.

(٢٧) " الاغتراب في المسرح المعاصر "، مرجع سابق، ص ١٦١.

(٢٨) يرى رويرت بروستاين (أن الثورة الدرامية، هي دائما أكثر كلية، وشمولا من برامج الدعاة للإصلاح السياسي والاجتماعي) أنظر، المسرح الثوري، مرجع سابق، ص ١٢.

(٢٩) " الاغتراب فى المسرح المعاصر "، مرجع سابق، ص ١٦٥.

(٣٠) المسرح الثوري، مرجع سابق، ص ٢٠٦.

(٣١) يرى ماسيمو كاستري (ان المسرح السياسي، هو مسرح التعليم والمعرفة من حيث اقتناعه بالمادية الجدلية وبالتالى فإن المسرح، ينتهى بأن يصبح مجموعة محتويات مستقلة من المادية الجدلية، وعليه أن يغيرها، أنظر:

Per un teatro politico Piscator Brecht Artaud, Giulio Einaudi Editore, S.P a Torino, 1973, P 154.

(٣٢) " الاغتراب فى المسرح المعاصر "، مرجع سابق، ص ١٦٤.

(٣٣) نحن نعرف أن المسرح الإغريقى، قد عبر عن مأساة البطل اليونانى أمام القدر، لكن والعصر مختلف، والظروف الحضارية متغيرة، فإن من حق بريخت أن يحل محل القدر الميتافيزيقى، القدر الاقتصادى، أو القدر السياسى، أنظر، المخرج فى المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٠٧، ويؤكد، كيته روليكه فايلر، أن قوانين المجتمع الاقتصادية والاجتماعية، هى التى تحدد مفهوم القدر فى المسرح البريختى، أنظر كيته روليكه فايلر، " ارسطو وبريشت، الحكاية روح الدراما "، ترجمة، قيس الزبيدى (بغداد، آفاق عربية، العدد التاسع، السنة الثانية، آيار ١٩٧٧) ص ٨٨.

(٣٤) د/ عبدالمنعم تليمه، مقدمة فى نظرية الأدب، مرجع سابق، ص ١٥٧

(٣٥) كارول كلورمان، «في أمريكا ما زال بريخت. . ذلك المجهول»، ترجمه انصاف رياض، مجلة المسرح، العدد٥٨، السنة الخامسة (القاهرة: ديسمبر١٩٦٨) ص٣٤.

(٣٦) Karl Marx, Ludwig Feuerbach and the end of classical German Philosophy (Peking: Foreign Languages Press, 1976) P.66.

(٣٧) د/ إبراهيم حماده، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار الشعب١٩٧١) مصطلح رقم ٢٣٠، ص١٥٥، ولأن الملحمية لاترتبط بالبناء الدرامي التقليدي، ملغيه البعد المكاني والزماني فإن بريخت، يستهدف في مسرحياته أن يعطي صوره، لكلية الأشياء مما يحقق وروح الملحمة، لا لكلية الحركة كما هي في الدراما أنظر: د/ امين العيوطي، «المسرح الملحمي عند بريخت»، مجلة المسرح، العدد٣٥ (القاهرة: ١٩٦٦)، ص٤٣.

(٣٨) حول العناوين الجانبية في مسرح بريخت، يقول، هـ. ف مارتن: (إن معظم اعمال بريخت لها عنوان فرعي) انظر: الدراما الالمانية الحديثة، مرجع سابق، ص٢٨٣، ويقول بريخت، (يجب أن تتضمن العناوين، الموقف الاجتماعي أنظر، «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص٨١.

(٣٩) د/ احمد عثمان، «قناع البريختية»، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث (القاهرة: ابريل، مايو، يونيو١٩٨٢) ص٨٠.

(٤٠) مختار الصحاح، (مادة لحم (القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الاميريه، ١٩٦٢، ط٩) ص٥٩٤.

(٤١) انظر: «المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والاخلاق - مسرح تسلية أم مسرح تعليم»، مرجع سابق، ص٣٨.

وحول نفس الموضوع. ، انظر، الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص٢١٢. ، وانظر: «قناع البريختية»، مرجع سابق، ص٨٣، وانظر: مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق، ص٢٣.

(٤٢) «الاورجانون القصير للمسرح» مرجع سابق، ص٧٩.

(٤٣) إن المسرح الملحمي كما ورد عند بريخت، هو منهج فكري، يعتمد على أساس مفهوم اشتراكي علمي، في

النظر إلى جميع العلاقات الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية، والسياسية، وليس أسلوبا فنيا فحسب لأن بريخت استخدم في مسرحه كل وسيلة فنية ممكنة للكشف عن طبيعة هذه العلاقات في العرض المسرحي، ومن هنا نرى أن الخطأ الرئيسي والذي تتفرع منه بقية الأخطاء هو النظرة الشكلية لمسرح بريخت (انظر: عادل قره شولي، «حوار عن بريشت في الشرق العربي»، مجلة المسرح، العدد٦٨ (القاهرة. ديسمبر ١٩٦٩)، ص٥٤.

(٤٤) المسرح الثوري، مرجع سابق، ص ٢٣٣.

(٤٥) يجدر بنا أن ندرك أن بريخت لا يتحدث عن الدراما الملحمية، كنص أدبي- بل يتحدث عن المسرح الملحمي، كعرض مسرحي سياسي أمام النظارة

(٤٦) برتولد بريخت، «هل يمكن أن يقوم المسرح الملحمي في أيّ مكان»، **الرؤيا الإبداعية**، مرجع سابق، ص٢١٢.

(٤٧) برتولد بريخت، «هل المسرح الملحمي» مؤسسة أخلاقية، **الرؤيا الإبداعية**، مرجع سابق، ص٢١٠، ص٢١١، وانظر، «مسرح تسليه أم مسرح تعليم»، **مجلة المسرح**، عدد٥٨، مرجع سابق، ص٣٨.

(٤٨) «الاورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص٨١.

(٤٩) **المسرح الحديث**، مرجع سابق، ص٣٦٥

(٥٠) «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص٨١

(٥١) «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص٨١

(٥٢) برتولد بريخت، «ملاحظات حول دائرة الطباشير»، (عن الراوي والأقنعة والشخصيات)، ترجمه وتلخيص، ليل جاد، **مجلة المسرح**، العدد٥٨، (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص٣٠.

(٥٣) المرجع السابق، ص٣٠.

(٥٤) «المسرح الملحمي عند بريخت» **مجلة المسرح**، عدد٣٥، مرجع سابق، ص٤٥.

(٥٥) **المسرح الحديث**، مرجع سابق، ص ٤٩٣، انظر: يوسف عبدالمسيح ثروت، **معالم الدراما في العصر الحديث** (صيدا: المكتبة العصرية) ص ٦٣.

(٥٦) صبحي شفيق، «بريخت والمسرح والواقعي الملحمي»، **مجلة المسرح**، السنة الاولى، عدد ٢ (القاهرة: فبراير ١٩٦٤) ص ١٠٩.

(٥٧) المرجع السابق، ص ١١٣، ويرى، داركوسوفين (أن الإنسان منظور إليه من مستقبل متخيل لدى الكاتب هو شيء في الماضي، على الحكاية الملحمية أن تظهره، انظر: «المرأة والدينامو»، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد، **مجلة المسرح** العدد ٥٨ (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٥، ٦.

(٥٨) «الاورجانون القصير للمسرح»، (٣)، مرجع سابق، ص ٧٨. أنظر «أرسطو وبريشت الحكاية روح الدراما»، مرجع سابق، ص ٩٢، ٩٣.

(٥٩) **معالم الدراما في العصر الحديث**، مرجع سابق، ص ٨٨. وانظر: «**المرأة والدينامو**»، مرجع سابق، ص ٤، ٥.

(٦٠) جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة د. أمين العيوطي (القاهرة: دار المعارف، بدون) ص ١١٦.

(٦١) **مقدمة الاستثناء والقاعدة**، مرجع سابق، ص ٢٥.

(٦٢) **المسرح الثوري**، مرجع سابق، ص ٢٣١، انظر: عادل قره شولي، «حوار عن بريخت في الشرق العربي»،

مجلة المسرح، عدد ٦٨ (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٩) ص ٥٥.

(٦٣) المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٤٦.

(٦٤) مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق ص ٢٣، يرى بيراجيه توشار، أن بريخت قد وقع في تناقص في كونه شاعر يؤمن سائر الجهال، وكونه صاحب نظرية، أي أنه كان موزعا بين احتياجاته كفنان، وثورته كمجاهد، أنظر: المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٤٤.

(٦٥) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣، ١٤٦٠ أ س ٦) ص ٦٩.

(٦٦) انظر، «كتابات حول المسرح»، الرؤيا الابداعية، مرجع سابق، ص ٢٠٢، ٢٠٣

(٦٧) ينه روليكه فايلر، «ارسطو وبريشت، الحكاية روح الدراما»، ترجمة قيس التريبدي، مجلة افاق عربية، السنة الثانية، العدد التاسع (بغداد: آيار، ١٩٧٧) ص ٨٦.

(٦٨) «أرسطو وبريشت الحكاية روح الدراما»، مرجع سابق، ص ٩١.

(٦٩) فن الشعر، مرجع سابق، هامش رقم ٣، ص ٣، انظر: هامش رقم (١)، ص ٦٤، انظر: ١٤٥٩ أ س ١٦، ص ٦٤، ٦٥.

(٧٠) راجي عنايت، «الشكل الاشتراكي للمسرح» حوار مع مانفرد مفكري، الهلال، العدد ٨، السنة ٧٣، اغسطس ١٩٦٥، ص ١٩٠، ويقول بيراجيه توشار إن (القصة هي التي تستلفت النظر بالعمل، لا في مسرح بريخت فقط، بل في كل مسرح جدير بهذا الاسم) انظر: المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٥٣.

(٧١) مقدمة الاستثناء والقاعدة، مرجع سابق، ص ٢٦.

(٧٢) المرجع السابق، ص ٢٥، ٢٤، وحول نقاط الاتفاق بين المسرح الأرسطي والملحمي انظر: «المسرح الملحمي عند بريخت»، مرجع سابق، ص ٤٢، انظر: «قناع البريختية»، مرجع سابق، ص ٧٤، ٧٧ انظر: جون وياليت، «مسرح برتولت بريخت» عرض وتلخيص علي شلش، مجلة المسرح، عدد ٧٤ (القاهرة: سبتمبر، اكتوبر ١٩٧٠) ص ٨٩٥

(٧٣) «أرسطو وبريشت، الحكاية روح الدراما»، مرجع سابق، ص ٨٩.

(٧٤) «الاغتراب في المسرح المعاصر»، مرجع سابق، ص ١٥٢.

(٧٥) المرجع السابق، ص ١٥١.

(٧٦) يقول بريخت، (الفن يتزركش، لأن عليه ببساطة أن يعوض الواقع بالمتعة، ولكن هذه الزركشات والصياغات والتنميطات لا يجب أن تصبح مزيفات ومجردات)، أنظر: «برتولد بريخت، ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية»، ترجمة صافيناز كاظم، مجلة المسرح، العدد ٥٨، (القاهرة: ديسمبر ١٩٦٨) ص ٢٥، وانظر: د. امين العيوطي، «بريخت عن العرض الملحمي»، مجلة المسرح، عدد ٢٦، (القاهرة: فبراير ١٩٦٦) ص ٧١، ٧٢.

(٧٧) «المسرح الملحمي، في علاقته بالعلم، والفن، والأخلاق» (مسرح تسلية أم مسرح تعليم)، مرجع سابق، ص ٧٣.

(٧٨) «الأورجانون القصير للمسرح»، مرجع سابق، ص ٧٨.

(٧٩) يقول بيير أجيه توشار (أن تحليل بريخت صحيح إذا أكد أن المسرح الذي لا يقودنا إلا إلى مشاركة هذا الأمير أو ذاك ـ أمير يتسمال مجتمع ارستقراطي ـ أفعاله أفراحه وآلامه، قد يحملنا على الإغفاء في تأمل جذب، لا شك أننا اليوم في حاجة إلى دعائم أخرى للجهال، في حاجة لكي نرضي حاجتنا إلى المشاركة مع شخصيات تختلف عن شخصيات المسرح الكلاسيكي) انظر: المسرح وقلق البشر، مرجع سابق ص ١٧٩.

(٨٠) المرجع السابق ، ص ١٧٩ .

(٨١) حول نقاط الخلاف بين المسرحيين، أنظر. د/ عبدالرحمن بدوى، مقدمه دائرة الطباشير القوقازيه بسلسله روائع المسرح العالمى، العدد ٣٠) صـ١١ ، ١٢ وانظر: المخرج فى المسرح المعاصر، مرجع سابق، صـ٢٠٨، وانظر، مقدمه الاستثناء والقاعده، مرجع سابق، صـ٣١، ٣٢، وانظر، المسرح الحديث، مرجع سابق، صـ٣٦٣ .

٨٢ـ بريخت، مرجع سابق، صـ٤٥

٨٣ـ فكتور كلويف، " برتولد بريخت فى الدراسات الجماليه الحديثه" ، ترجمه عزيز حداد، مجله المسرح والسينما، السنه الثانيه ، العدد السادس (بغداد: نيسان، ١٩٧٢) صـ٣٤

(٨٤) غالى شكرى، ماذا أضافوا إلى ضمير العصر ، (القاهره: دار الكاتب العربى للطباعه والنشر، ١٩٦٧) صـ٥٠

(٨٥) "قناع البريختية" ، مرجع سابق صـ٧٠

(٨٦) المسرح الحديث مرجع سابق ، صـ٣٦٩

(٨٧) " برتولد بريخت والمسرح الملحمى " الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، صـ٢٠٣ وأنظر، " مسرح تسلية أم مسرح تعليم" ، مرجع سابق، صـ٣٦

(٨٨) "أرسطو وبريشت، الحكاية روح الدراما" مرجع سابق، صـ٨٧

(٨٩) "هل يمكن أن يقوم المسرح الملحمى فى أى مكان؟"، الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، صـ ٢١٢، وانظر، بريخت، مرجع سابق صـ٣٣

(٩٠) جون جاسنر، المسرح فى مفترق الطرق، ترجمه سامى خشبة (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، مايو ١٩٦٧). صـ٤٩١ .

(٩١) المسرح الحديث، مرجع سابق، صـ٣٦٩ ـ ٣٧٠

(٩٢) مرجع السابق، صـ٨٦٣

(٩٣) "مسرح تسلية أم مسرح تعليم" ، مرجع سابق، ، صـ٣٦، وانظر: "المسرح الملحمى عند بريخت" ، مرجع سابق، صـ٤٦

(٩٤) معنى الواقعية المعاصرة، مرجع سابق، صـ١١٥

(٩٥) يرى ماسيموكا ستري ان (المرحلة التعليمية تتحقق من حيث أنها مرحلة معرفية نشيطة عبرتكنيك التغريب، انظر: نحو مسرح سياسى، مرجع سابق، صـ١٥٥

(٩٦) "حوارعن بريشت فى الشرق العربى" ، مرجع سابق صـ٥٤

(٩٧) الرؤيا الابداعيه، مرجع سابق، صـ٢٠٧ ، ٢٠٨

(٩٨) "حوار عن بريشت فى الشرق العربى" ، مرجع سابق، صـ ٥٤

(٩٩) "الاغتراب فى المسرح المعاصر" ، مرجع سابق، صـ١٥٩

(١٠٠) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، مصطلح رقم١٠٥ ، ص١٠٧

(١٠١) حيرة الأدب فى عصر العلم ، مرجع سابق ، ص ١٢٢ .

(١٠٢)أوديت أصلان ، فن المسرح ، ج ١ ، ترجمة د. سامية أسعد (القاهرة : الانجلو ، ١٩٧٠) ص ١٠٨

(١٠٣) المصدر السابق ، ٣٨ ، ٣٩ .

(١٠٤) ألقيت هذه الكلمة بعد عرض خاص لمسرحية «يرما» في مدريد عام ١٩٣٥ وطبعت في (المؤلفات الكاملة للوركا) الجزء الثامن ص ١٥٣ ـ ١٥٨ (طبعة لوسادا ، بوتس ايرس عام ١٩٤٩ ، انظر الرؤيا الإبداعية ، مرجع سابق ، ص ١٨٠ .

(١٠٥) فن المسرح ج ١ ، مرجع سابق ، ص ١٤١ .

(١٠٦) الرؤيا الإبداعية ، مرجع سابق ، ص ٢٠٦ .

(١٠٧) «المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والأخلاق ، مسرح تسلية أم مسرح تعليم؟ ، مرجع سابق ، ص ٣٦ ، ٣٧ .

(١٠٨) يرى ماسيمركا ستري (أن المسرح التعليمي لم يكن موجها إلى الخارج فقط أي إلى الجمهور لكنه موجها إلى الداخل إلى المقلدين والذين يمارسونه على أنفسهم بنشاطه ، مستفيدين بنقديته ، وكل المظاهر التعليمية) ، انظر . نحو مسرح سياسي ، مرجع سابق ، ص ١٦٥ .

(١٠٩) المرجع السابق ، ص ١٦٢ .

(١١٠) «لقد كان بيسكاتور يسعى إلى تغيير المجموع عن طريق مسرحه السياسي ، أما بريخت فإنه يسعى إلى تغيير الفرد ومن ثم يصله إلى المجموع ، ومن هنا نجاح بريخت أكثر وأجدى من بيسكاتور ، ومن ثم هذه الزاوية يبتعد المسرح التعليمي لبريخت تمام الإبتعاد عن مسرح بيسكاتور» فبيسكاتور هو مثير المجموع الغفيرة أما بريخت فيستعيرا الأدوات من أجل التفكير المتروي للفرد والذي يتحقق داخل المجموعة ، وانظر : المرجع السابق ، ص ١٦٧ .

(١١١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مرجع سابق مصطلح رقم ١٠٦ ص ١٠٨ ، وانظر : «الشكل الاشتراكي للمسرح» ، مرجع سابق ص ١٩٠ .

(١١٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مرجع سابق ، ص ٢٠٨ .

(١١٣) يسميه بريخت (بأثر الاغتراب ، وأحيانا يصوغه رياضيا فيكتفي بقوله VE) انظر : مقدمة الاستثناء والقاعدة ، ص ٣٥ .

(١١٤) «قناع البريختية» مرجع سابق ، ص ٨٣ . ويرى جون ويللت أن (تعدد مفهوم التغريب ، والغربة ، والإبعاد ، وعدم الإيهام ، (والمعنى واحد) ، «مسرح برتولد بريخت» ، مرجع سابق ، ص ٩٦) .

(١١٥) ان هدم الحائط الرابع أو كسر الإيهام المسرحي اتجاه شائع في المسرح المعاصر .

(١١٦) د. إبراهيم حماده ، افاق في المسرح العالمي (القاهرة : المركز العربي للبحث والنشر ، ط ١ ، ١٩٨١) . رأي يوتيال د' ، ص ١١٤ . ويرى الدكتور أحمد عثمان (أن الاغتراب عند ماركس هو نفس المعنى للاغتراب عند هيجل ، وإن بريخت استمار مفهوم الاغتراب الهيجلي في مسرحه السياسي) ، وأن قضية كسر الإيهام وجدت في مسرح العصور الوسطى في مسرحيات الأسرار وأن للمشاهدين من يمثلهم على خشبة المسرح من بين الممثلين أنفسهم في مسرح شكسبير . انظر : «قناع البريختية» ، مرجع سابق ، ص ٨٤ ، ٧٣ . ولكن الفرق بين كسر الإيهام في الماضي عنه عند بريخت ، أن الأخير يحاول أن يجذب عقل المشاهد أكثر مما يجذب شعوره كي يسلك سلوكا نقديا ، ويصبح قادرا على التغيير ـ أنظر : آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ٥١ ، ٥٢ .

(١١٧) جون ويللت ، «مسرح برتولت بريخت» ، عرض وتلخيص علي شلش ، مجلة المسرح ، العدد ٧٤ (القاهرة : سبتمبر ١٩٧٠) ص ٩٦ .

(١١٨) يرى روبرت بروستاين ، أن مسرح بريخت يحاول أن يجعل عقل المتفرج يقظا للتعليم ليصل إلى درجة اصدار الحكم (فالمسرح ساحة محكمة) «يكون فيها القاضي والمحلفين ووكيل النيابة ومع ما يزعمه من الموضوعية تظل النعمة الذاتية تتردد في أعماله). أنظر المسرح الثوري ، مرجع سابق ، ص ٢٣٢ ـ أما اريك بنتلي فيختلف مع بروستاين ، حيث يرى أن المحاكمة في مسرح بريخت امتحان للإرادة'، ويكون الحديث العام أهم من الحياة الخاصة ، وتحت أضواء هذه الاعتبارات خطر لبرخت أن يجعل من المسرح قاعة محكمة يعاد عليها تمثيل محاكمات فعلية ، مثل محاكمة إحدى الساحرات ومحاكمة جريدة الراين والحكم بطرد عامل متعطل في المانيا من مسكنه ، إلى جانب الحكم بالبطلان . انظر : المسرح الحديث ، مرجع سابق ، ص ٤٠٦ ـ ٤٥٧ . ويرى الباحث أن كلام بنتلي أقرب إلى الصواب في الغرض الذي من أجله أقام بريخت محاكماته في مسرحه السياسي ، وإذا سلمنا برأي برستاين من ناحية ذاتية بريخت تكون قد حكمنا على مسرحه بالموت ، لأنه حسب رأي بروستاين ستكون جميع الشخوص ، هي صوت بريخت وهذا منافي للمنطق .

(١١٩) المسرح الثوري ، مرجع سابق ، ص ٢٢٨ .

(١٢٠) برتولد بريخت ، «المستجكاوف» ، ترجمة د/ شفيق مجلي ، مجلة المسرح عدد٢٧ (القاهرة : مارس ١٩٦٦) ص ٩١ .

(١٢١) «الاغتراب في المسرح المعاصر» ، مرجع سابق ، ص ١٥٠ .

(١٢٢) «الاورجانون القصير للمسرح» ـ ٣ ، مرجع سابق ، ص ٨٢ .

(١٢٣) المسرح في مفترق الطرق ، مرجع سابق ، ص ٤٩٠ .

(١٢٤) يوسف الماني ، التجربة المسرحية (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩ ، ط١) ص١٨٢ .

(١٢٥) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩٤

(١٢٦) آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ٥٤

(١٢٧) الاغتراب في المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٤٨ ، ١٧٠

(١٢٨) نحو مسرح سياسي ، مرجع سابق ، ص ١٥٢

(١٢٩) انظر ، بريخت والمسرح الواقعي للحمي ، مرجع سابق ، ١١٢

(١٣٠) قناع البريخية مرجع سابق ، ص ٧٤

(١٣١) يرى نوشار أن الكورس عند بريخت ، مجرد معلق ، يكتفي بشرح النتائج التي يصل إليها المؤلف (عا يضايقني) ، بالرغم من الموسيقى ، وكأن المسرحية درس في الوعظ والتلقين ، وما تلك برسالة المسرح ، ويعتقد تلاميذ بريخت ، ان الضيق الحادث للمشاهد ، مقصود ، وخلاق ، إن الراحة التي تنشأ عن التطهير ، كاذبة ، انظر : المسرح وقلق البشر ، مرجع سابق ، ص ٩١

(١٣٢) بريخت ، مرجع سابق ، ص٩١

(١٣٣) د/ علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، يناير ١٩٨٠ ص ٣٧٢

(١٣٤) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩١

(١٣٥) د/ أمين الحيطي ، بريخت عن العرض المسرحي «مجلة المسرح ، عدد ٦ ، (القاهرة فبراير ١٩٦٦) ، ص٧٤ .

(١٣٦) يرى كـاول كلورمـان (أن معظم مسرحيات بريخت ، بصرف النظر عن امتلائها بالاغنيات ، مكتوبة بأسلوب نثري وهو نثر يميز انيق العبارة

(١٣٧) بريخت ، مرجع سابق ص ٩١

(١٣٨) «الاقتراب في المسرح المعاصر» مرجع سابق ، ص ١٦٠

(١٣٩) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩٠

(١٤٠) آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ٥٨ .

(١٤١) المرجع السابق ، ص ٥٨ .

(١٤٢) بريخت والمسرح الواقعي الملحمي ، مرجع سابق ، ص ١١٢ .

(١٤٣) «قناع البريختية» ، مرجع سابق ، ص ٧٨ .

(١٤٤) المرجع السابق ، ص ٨٧ .

(١٤٥) «الاقتراب في المسرح المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٧١ . ١٧٢

(١٤٦) د/ عبدالعزيز حمودة «ملاحظات حول إخراج بريخت» ، مجلة المسرح ، عدد ٥٩ ، القاهرة : / فبراير ١٩٥٩ ، ص ٢٩ .

(١٤٧) في مسرحية الرهائن ، للكاتب المسرحي المصري ، الدكتور عبدالعزيزحمودة ، استخدام الكاتب ، حيلة القمر ، قمر العشاق في محاولة منه لكسر الإيهام .

(١٤٨) آفاق في المسرح العالمي ، مرجع سابق ، ص ٦٠ .

(١٤٩) أنظر : في امريكا . . مازال بريخت . . ذلك المجهول «مرجع سابق ، ص ٣٤ .

(١٥٠) المسرح الثوري ، مرجع سابق ، ص ٢٣٣ .

(١٥١) معالم الدراما في العصر الحديث ، مرجع سابق ، ص ٨٦ . ٨٧ ، مقدمة الأستاذ والقاعدة ، مرجع سابق ، ص ١٦ .

(١٥٢) المسرح الملحمي عند بريخت ، مرجع سابق ، ص ٤٥ .

(١٥٣) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٨٨ .

(١٥٤) الشكل الاشتراكي للمسرح مرجع سابق ، ص ١٩٠ .

(١٥٥) الاورجانون القصير للمسرح ـ ٣ ، مرجع سابق ، ص ٧٨

(١٥٦) المسرح الحديث ، مرجع سابق ، ص ٣٩٥ .

(١٥٧) قناع البريختية ، مرجع سابق ، ص ٨٧ .

(١٥٨) يرى ، جيمس روزا يفانز أن (بريخت كان في بعض الاحيان يعمد الى انهاء بعض المشاهد ، قبل ان تبلغ الذروة ، عامدا الى قطع استمرار الحدث ، وصولا الى كسر الايهام ، وجعل الشاهديقظا» ، انظر : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم «ترجمة فاروق عبدالقادر ، مجلة الاقلام ، العدد الخامس ، السنة ١٢ (بغداد : شباط ١٩٧٧) ص ٢٩ .

(١٥٩) بريخت ، مرجع سابق ، ص ٩٢ .

(١٦٠) المسرح الملحمي ، في علاقته بالعلم والفن والاخلاق ، مسرح تسليه أم مسرح تعليم ، مرجع سابق ، ص ٣٦

(١٦١) يرى، داركوسوفيتر أن (الوعي المتزايد إنما يفضي إلى الكوميديا، ونقص الوعي إنما يفضي التراجيديا) مثلما ملمس في كتابات بريخت، انظر: المرأة والديناميو، مرجع سابق، ص٥ وانظر: المسرح في مفترق الطرق، مرجع سابق، ص ٤٨٤.

(١٦٢) الشكل الاشتراكي للمسرح، مرجع سابق، ص ٦٩.

(١٦٣) الرؤيا الإبداعية، مرجع سابق، ص ٣٠٤، يرى بيراحية توشار، رأيا مناقضا لبريخت، حيث يرى ان بريخت يمارس ضغطا مبالغا فيه، ضغطا مريبا، وخطيرا، غير مشروع، عند المتفرج، انظر: المسرح وقلق البشر، مرجع سابق، ص ١٦٠. ويرى الباحث ان لرأي توشار مبالغ فيه إلى حد كبير، فاذا كان بريخت يمارس ضغطا ضد المتفرج، فهو إنما يمارس هذا الضغط حرصا على المتفرج، كي يظل دائما في حالة يقظة، ولأن مسرح بريخت به جانب تعليمي، وللتعليم لابد من اليقظة

(١٦٤) "المرآة والديناميو"، مرجع سابق، ص٥.

(١٦٥) "حواريه" شراء النحاس" المسكاوف، الليلة الثانيه"، مرجع سابق، ص١٥٧.

(١٦٦) جون ديوى، الفن خبرة، ترجمة، د/ زكريا ابراهيم (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٣) ص٣٣٩.

(١٦٧) "حوار عن بريشت في الشرق العربي"، مرجع سابق، ص٥٥.

(١٦٨) آفاق في المسرح العالمي، مرجع سابق، ص٥٦، وأنظر: "بريخت والمسرح الواقعي الملحمي"، مرجع سابق، ص١١٢.

(١٦٩) "قناع البريخته"، مرجع سابق، ص٦٩.

(١٧٠) "المسرح العربي الطليعي"، مرجع سابق، ص٤٦.

(١٧١) شارك المخرج الاجنبي الالماني، كورت فيت مسعد أردش، في عام ١٩٦٨، في اخراج العرض المسرحي.

(١٧٢) "حوار مع ألفريد فرج"، مجلة المسرح والسينما، العدد، ٥٠ (القاهرة: فبراير ١٩٦٨) ص١٣.

ويشارك الدكتور نبيل راغب وجهه نظر ألفريد فرج، في تأثرنا ببريخت، حيث يقول:

ولاشك في أن الأدب الانساني كله يشكل كيانا عضويا متكاملا، يعتمد على عنصرى التأثر والتأثير، بصرف النظر عن اختلاف الثقافات والحضارات فرغم أن جذور الملحمية وكسر الإيهام موجوده في أدبنا العربي وجذورنا المسرحية الا ان ليس عيبا أن نتأثر ببريخت الالماني● أنظر: (د/ نبيل راغب، معالم الأدب العالمي المعاصر (القاهره: دار المعارف، سلسلة اقرأ، عدد، ٤٣٤، ابريل ١٩٧٨) ص١٥.

(١٧٣) تمارا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح، ترجمة، توفيق المؤذن (بيروت: دار الفرابي، ١٩٨١، ط١) ص٢٤٧.

(١٧٤) يعرف الدكتور عبدالحميد يونس الحكواتي بنوع من الممثل الفرد يقوم بتقليد الاشخاص والاصوات ويتوسل بمحاكاة الحركة والإشارة أيضا، ولم يكن ينقل أصوات الناس فحسب، بل كل يقلد اصوات الحيوان ايضا، وكان الشعب لايلتمس عنده تمثيلا جادا وإنما يلتمس ما يثير الضحك ويشيع البهجه، ولاتزال له نظائر في الفنون التمثيليه المرلية الى اليوم. انظر: الدكتور عبدالحميد يونس، "الشاعر والربابه"، مجلة المجله، العدد الثامن والثلاثون، السنه الرابعه، فبراير ١٩٦٠، ص٢٣. وأنظر: مصطفى الفارسي، القنطره هي الحياه (تونس: دار النشر التونسيه ابريل ١٩٧٨ ط١) ص١٢.

(١٧٥) على عقله عرسان، سياسة في المسرح (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب، ١٩٧٨) ص ٨٢٧٤

(١٧٦) انظر: الكوميديا المرتجلة (القاهرة: دار الهلال، العدد ٢١٢، ١٩٦٨) ص ٨، ٩. ورأى عبدالكريم رشيد، "في التصور المستقبل لتعريب المسرح العربي"، مجله اقلام، السنه الخامسه عشر، العدد العاشر

(بغداد: ١٩٨٠) ص١٩ . وانظر: د/ عبدالحميد يونس "المسرح والجمهور" ، مجله الفنون، العدد السابع (القاهره: ابريل ١٩٨٠) ص ٥٩

(١٧٧) انظر: ألف عام وعام على المسرح العربي، مرجع سابق، ص ٣٢، ٣٥. وأنظر د/ احمد عثمان، "الحلبه الثقافيه اللازمه المسرحيه في مصر والبلاد العربية مجلة المسرح، العدد الخامس، السنه الأولى، اكتوبر ١٩٨١ ص ٢٤

(١٧٨) سياسة في المسرح، مرجع سابق، ص٢٧٤ .

(١٧٩) يتغير اسم الحكواتي على حسب البلد العربي (ففى الجزائر اسمه القوال) وفى مصر وسوريه (الحكواتي) وفى العراق (المحدث) وكان يطلق عليهم في عهد العباسيين السماجه باسم الممثل الذى اوجد هذا النوع من الفن الشعبي أنظر. ألف عام وعام على المسرح العربي، مرجع سابق

(١٨٠) " في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي "مرجع سابق، ص ٢١.

(١٨١) لمزيد من التفاصيل حول "ملامح الشكل الملحمي في مسرح دول الخليج" ، يمكن الرجوع الى . مجلة ابداع، العدد الخامس، السنة الرابعة، مايو ١٩٨٦م ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٩ - ٢٥

(١٨٢) أفاق في المسرح العالمي، مرجع سابق، ص ١٧١ .

(١٨٣) فائق مصطفى احمد، "مسرح الحكواتي" ، مجلة الاقلام، السنه ١٨، العدد ٣ (بغداد : ١٩٨٣) ص٨٨.

(١٨٤) "مسرح الحكواتي، مرجع سابق، ص٨٩

(١٨٥) المرجع السابق، ص٨٨

(١٨٦) نبيل بدران، البعض يأكلونها والعه، مكتوبه على الآله الكاتبه (القاهره : ١٩٧٢) ص١، ٢

(٢٨٧) البعض يأكلونها والعه، مرجع سابق، ص٣

(١٨٨) المرجع السابق ،ص٤

(١٨٩) المرجع السابق، ص٤، ٥

(١٩٠) المسرحيه، ص١٤

(١٩١) د. عبدالعزيز حمودة، المسرح السياسي، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧١)ص ٦٣ .

(١٩٢) البعض يأكلونها والعه، مرجع سابق، ص ١٠

(١٩٣) البعض يأكلونها والعه، مرجع سابق، ص١٩

(١٩٤) المسرحية، ص٢٣

(١٩٥) المسرحية، ص٢٣

(١٩٦) المسرحيه، ٢٨ ، ٢٩

(١٩٧) محمد أديب السلاوى ـ مسرح عبدالكريم برشيد والاحتفالية" مجلة الاقلام، السنة ١٨، العدد ٣، (بغداد: آذار ١٩٨٣)، ص ٤٧

(١٩٨) المسرحية، ص٣٤

(١٩٩) المسرحية ، ص ٣

(٢٠٠) المسرح السياسي، مرجع سابق ص٦٦

(٢٠١) البعض يأكلونها والعة، مرجع سابق، ص ١٣

(٢٠٢) المسرحية، ص ٤٤

(٢٠٣) البعض يأكلونا والعة، مرجع سابق، الفصل الثاني، ص ٢
(٢٠٤) المرجع السابق، ص ٣
(٢٠٥) المرجع السابق، ص ٣
(٢٠٦) المسرح السياسي، مرجع سابق، ص ١٤
(٢٠٧) المسرح الحديث، مرجع سابق، ص ٤١٩
(٢٠٨) سعد الله ونوس، الملك هو الملك (بيروت دارين رشد للطباعة والنشر ٣١، ١٩٨٠) ص ٥٨
(٢٠٩) المرجع السابق، ص ٦
(٢١٠) سعد الله ونوس، «حول مسرحيتي الملك هو الملك ورحل سرحل»، الحياة المسرحية العدد ٤، ٥ (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨) ص ١٨٤، ١٨٥
(٢١١) الملك هو الملك، مرجع سابق، ص ١٤
(٢١٢) المرجع السابق، ص ٦٧
(٢١٣) المرجع السابق، ص ١٠٣
(٢١٤) الملك هو الملك، ص ١٦
(٢١٥) المرجع السابق، ص ٩
(٢١٦) الملك هو الملك، ص ٦٧
(٢١٧) المرجع السابق، ص ٦٥
(٢١٨) المرجع السابق، ص ١٢٣
(٢١٩) المرجع السابق، ص ١٢٤
(٢٢٠) الملك هو الملك، ص ٦
(٢٢١) المرجع السابق، ص ٧، ١٣
(٢٢٢) المرجع السابق، ص ١٠
(٢٢٣) المرجع السابق، ص ١١
(٢٢٤) المرجع السابق، ص ١٢
(٢٢٥) المرجع السابق، ص ١٤
(٢٢٦) السابق ص ٩٩
(٢٢٧) المسرحية، ص ١٢٤، ١٢٥
(٢٢٨) محمد الماغوط، ديوان محمد الماغوط (بيروت: دار العودة، ١٩٨١) ص ٥٠٧
(٢٢٩) المرجع السابق، ص ٥١٥.
(٢٣٠) د. عبدالعزيز حموده، المسرح الامريكي (القاهرة: دار المعارف، كتابك رقم ٧٩، ٩٧٧)، ص ٤٢.
(٢٣١) ديوان محمد الماغوط، مرجع سابق، ص ٥٩٦
(٢٣٢) د. سامية اسعد، «الدلالة المسرحية» مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الرابع (الكويت، يناير، فبراير، مارس سنة ١٩٨٠) ص ٦٨
(٢٣٣) ديوان محمد الماغوط، مرجع سابق ص ٥٠٠، ٥٠٥، ٥٠٦.

(٢٣٤)المرجع السابق، ص ٥٢٢ .
(٢٣٥) نفس المراجع السابق، ص ٥١٤، ٥١٥ .
(٢٣٦) المرجع السابق، ص ٥٢١، ٥٢٢ .
(٢٣٧) نفس المرجع السابق، ص ٥٣٣ .
(٢٣٨) المرجع السابق، ص ٥٨٧ .
(٢٣٩) نفس المرجع السابق، ص ٥٨٩ .
(٢٤٠) المرجع السابق، ص ٥٧٣ .
(٢٤١) المرجع السابق، ص ٥٩٤ .
(٢٤٢) نفس المرجع السابق، ص ٥٣٥ .
(٢٤٣) المرجع السابق، ص ٥٠٨ .
(٢٤٤) السابق، ص ٥١٨ .
(٢٤٥) ديوان محمد الماغوط ، مرجع سابق، ص ٥١٢ .
(٢٤٦) السابق، ص ٥١٢ .
(٢٤٧) السابق، ص ٥٢٩ .
(٢٤٨) المرجع السابق، ص ٥٥٨ , ٥٦٠ .
(٢٤٩) المرجع السابق، ص ٥٢٠ .
(٢٥٠) ديوان محمد الماغوط ، مرجع سابق، ص ٥٨٦
(٢٥١) المسرح وقلق البشر ، مرجع سابق، ص ١٥٥ .
(٢٥٢) ديوان محمد الماغوط، ص ٥٨٧ .
(٢٥٣) السابق، ص ٥٦٧ .
(٢٥٤) السابق، ص ٥١٩ .
(٢٥٥) لمرجع السابق، ص ٥٦٨، ٥٦٩ .
(٢٥٦) المرجع السابق، ص ٥٥٧، ٥٥٩، ٥٦١ .

أولا : المسرحيات :

١ ـ برتولد بريخت ، القاعدة والاستثناء ، ترجمة د. عبد الغفار مكاوي . (القاهرة : مسرحيات عالمية ، العدد ٦ ، مايو ١٩٦٥).

٢ ـ برتولد بريخت ، مسرحية دائرة الطباشير القوقازية ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، (القاهرة : سلسلة روائع المسرح العالمي ، العدد ٣٠).

٣ ـ نبيل بدران ، مسرحية البعض يأكلونها والعة ، مكتوبة على الآلة الكاتبة (القاهرة : ١٩٧٢).

٤ ـ مسرحية «الملك هو الملك» سعد الله ونوس (بيروت : دار بن رشد للطباعة والنشر ، ط ٣ ، ١٩٨٠).

٥ ـ محمد الماغوط ، الآثار الكاملة (بيروت : دار العودة ، ط ٢ ، ١٩٨١).

ثانيا : مراجع عربية :

١ ـ سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر (الكويت : سلسلة عالم المعرفة رقم ١٩ ، ١٩٧٩).

٢ ـ عثمان نوية ، حيرة الأدب في عصر العلم (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٩) .

٣ ـ د. عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب (القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٧٣ ، ط ١).

٤ ـ د. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، (القاهرة : دار الشعب ١٩٧١).

٥ ـ مختار الصحاح ، (القاهرة : الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ١٩٦٢ ، ط ٩).

٦ ـ يوسف عبد المسيح ثروت ، معالم الدراما في العصر الحديث (صيدا : المكتبة العصرية ، بدون) .

٧ ـ غالي شكري ، ماذا أضافوا إلى ضمير العصر (القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧).

٨ ـ يوسف العاني ، التجربة المسرحية (بيروت : دار الفارابي ١٩٧٩ ، ط ١).

٩ ـ د. إبراهيم حمادة ، آفاق في المسرح العالمي (القاهرة : المركز العربي للبحث والنشر ، ط ١ ، ١٩٨١).

١٠ ـ د. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، يناير ١٩٨٠).

١١ ـ مصطفى الفارسي ، القنطرة هي الحياة (تونس : دار النشر التونسية (أبريل ١٩٧٨ ، ط ١) .

١٢ ـ د. علي الراعي ، الكوميديا المرتجلة (القاهرة : دار الهلال ، العدد ٢١٢ ، ١٩٦٨).

١٣ ـ د. نبيل راغب ، معالم الأدب العالمي المعاصر (القاهرة : دار المعارف سلسلة اقرأ ، العدد ٤٣٤ ، أبريل ١٩٧٨) .

١٤ ـ علي عقلة عرسان ، سياسة في المسرح (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب ١٩٧٨).

١٥ ـ د. عبد العزيز حمودة ، المسرح السياسي (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧١).

١٦ ـ د. عبد العزيز حمودة ، المسرح الامريكي (القاهرة : دار المعارف كتابك رقم ٧٩ ، ١٩٧٧) .

ثالثا : مراجع مترجمة :

١ ـ بيير آجيه توشار ، المسرح وقلق البشر ، ترجمة د. سامية أحمد أسعد (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١).

٢ ـ هـ . ف جارتن ، الدراما الألمانية الحديثة ، ترجمة وجيه سمعان ، (القاهرة : مركز كتب الشرق الاوسط ، الألف كتاب رقم ٥٨٢ ، ١٩٦٦ ، ط ١).

٣ ـ أرنست فيشر ، الاشتراكية والفن ، ترجمة أسعد حليم (بيروت · دار القلم ١٩٧٣ ط ١) .

٤ ـ روبرت بروستاين ، المسرح الثوري ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، بدون) .

٥ ـ أريك بنتلي ، المسرح الحديث ، ترجمة محمد عبد عزيز رفعت ، د ١ ، د ٢ ، (القاهرة الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ بدون) .

٦ ـ رونالد جراي ، بريخت ، ترجمة نسيم مجلي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٩٧٢ ، ط ١).

٧ ـ ماسيو كاستري ، نحو مسرح سياسي ، ترجمة الباحث

٨ ـ جورج لوكاتش ، معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة د. أمين العيوطي (القاهرة : دار المعارف ، بدون).

٩ ـ أرسطوطاليس ، فن الشعر ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي (بيروت · دار الثقافة ، ١٩٧٣).

١٠ ـ جون جاسنر ، المسرح في مفترق الطرق ، ترجمةسامي خشبة (القاهرة ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مايو ١٩٦٧).

١١ ـ أوديت أصلان ، فن المسرح ، جـ ١ ، ترجمة د. سامية أسعد (القاهرة. الانجلو ، ١٩٧٠).

٢— تمارا بوتسيفا ، ألف عام وعام على المسرح ، ترجمة توفيق المؤذن (بيروت . دار الفارابي ، ١٩٨١ ، ط ١).

٣— جون ديوي ، الفن خبرة ، ترجمة د. زكريا ابراهيم (القاهرة : دار النهضة العربية ١٩٦٣).

١٤ ـ هاكسل بلوك ، هيرمان سالنجر ، الرؤيا الابداعية ، ترجمة ، أسعد حليم (القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، سلسلة الألف كتاب ، رقم٨٨٥ ، ١٩٦٦ ، ط ١).

رابعا : المجـلات :

١ ـ مجلة المسرح ، العدد الثاني ، السنة الأولى ، (القاهرة : فبراير ١٩٦٤).

٢ ـ مجلة المسرح ، العد ٢٦ (القاهرة : فبراير ١٩٦٦).

٣ ـ مجلة المسرح ، العدد ٢٠ (القاهرة : أغسطس ١٩٦٥).

٤ ـ مجلة عالم الفكر ، الجلد العاشر ، العدد الاول (الكويت · وزارة الاعلام أبريل ، مايو يونيو ١٩٧٩).

٥ ـ مجلة الحياة المسرحية ، العدد ٤ ، ٥ (دمشق : ١٩٧٨)

٦ ـ مجلة المعرفة ، العدد ١١٧ (دمشق : نوفمبر ١٩٧١).

٧ ـ مجلة المسرح ، العدد ٥٨ (القاهرة · ديسمبر ١٩٦٨).

٨ ـ مجلة المسرح ، العدد ٣٥ (القاهرة : ١٩٦٦).

٩ ـ مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثالث (القاهرة : أبريل ، مايو ، يونيو ١٩٨٢).

١٠ ـ مجلة المسرح ، العدد ٦٨ (القاهرة : ديسمبر ١٩٦٩).

١١ ـ مجلة المسرح والسينما ، السنة الثانية ، العدد السادس (بغداد : نيسان ٢٩٧٢)

١٢ ـ مجلة المسرح ، العدد ٢٧ (القاهرة : مارس ١٩٦٦).

١٣ ـ مجلة المسرح ، العدد ٧٤ (القاهرة : سبتمبر ١٩٧٠).

١٤ ـ مجلة الأقلام ، العدد الخامس ، السنة الثانية عشر (بغداد ، شباط ١٩٧٧).
١٥ ـ مجلة إبداع ، العدد الخامس السنة الرابعة ، مايو ١٩٨٦ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٦ ـ مجلة المجلة ، العدد الثامن والثلاثون ، السنة الرابعة . (القاهرة : فبراير ١٩٦٠).
١٧ ـ مجلة الاقلام ، السنة الخامسة عشر ، العدد العاشر (بغداد : ١٩٨٠).
١٨ ـ مجلة الفنون ، العدد السابع (القاهرة : أبريل ١٩٨٠).
١٩ ـ مجلة المسرح ، العدد الخامس ، السنة الاولى (القاهرة : أكتوبر ١٩٨١)
٢٠ ـ مجلة المسرح والسينما ، العدد خمسون (القاهرة : فبراير ١٩٦٨).
٢١ ـ مجلة المسرح ، العدد ٥٩ (القاهرة : فبراير ١٩٦٩).
٢٢ ـ مجلة آفاق عربية ، العدد التاسع ، السنة الثانية (بغداد ، آيار ١٩٧٧).
٢٣ ـ مجلة الهلال ، العدد ٨ ، السنة ٧٣ (أغسطس ١٩٦٥).
٢٤ ـ مجلة الأقلام ، السنة ٢٨ ، العدد ٣ (بغداد : آذار ١٩٨٣).
٢٥ ـ مجلة عالم الفكر ، المجلد العاشر ، العدد الرابع (الكويت : وزارة الاعلام : يناير ، فبراير ، مارس ١٩٨٠)

خامسا . المراجع الأجنبية :

1) CASTRI Massimo, PER UN TEATRO POLITICO, Piscator B recht Artaud, (Giu Einaudi Editore, S. P a torino, 1973.

2) Marx, Karl, ludwic Feuerbach and the of Classical German Philosophy (Pexing , Foreign Lancuoges Press, 1976)

عبدالقادر ربيعة
و «التشويه من الداخل»
في ضوء «العلاماتية البنوية»

د. عبد الكريم حسن

تقوم هذه الدراسه على الفرضية التي أشار اليها الناقد الفرنسي المعروف "رولان بارت" "R Barthes" في عام 1968 [1]

وكان "ألجيردا غريماس" "A Greimas" " أحد أهم المنظرين لعلم الدلالة البنيوي "Semantique structurale" في هذا العصر هو الذي أسس هذه الفرضية في عام1966 وأدار عليها كل نظرية في علم العلامات "Semiotique" ثم تمحورت حولها أعمال المدرسة التي سميت فيما بعد بمدرسة علم العلامات البارسية "L' ecole Semiotique de Paris".

وتذهب هذه الفرضية الى ان القصوص "Le recit" [2] جملة هائلة، وان الجملة مقصوص صغير. ففي وسعنا ـ تبعا لهذه الفرضية ـ أن نرى في المقصوص كل الوظائف الكبرى التي نراها في الجملة: زوجين "deux Couples" وأربعة حدود "Termes" فأما الزوج الأول فهو «فاعل» "Sujet" و «موضوع» "objet" يربط بينهما التقابل "Opposition" على مستوى الرغبة "desir" أو البحث "Quete". ففي كل قصة هناك كل من يرغب في شخص أو شيء، أو يبحث عنه. وأما الزوج الثاني فهو «مساند» "adjuvant" و «معارض» "opposant" ينوبان على المستوى السردي عن الأحوال والصفات على المستوى النحوي، ويربط بينهما التقابل على مستوى الاختبارات "Les epreuves" لأن أحدهما يساند الفاعل في بحثه، والآخر يعارضه. وبذا فان كلا منهما يحدد بدوره ألوان الخطر والنجدة في الحكاية. فمحور التضادات والتحالفات لا يتوقف عن اختراق محور المطاردة "La Poursuite" المزدوج القطبين. وهذه الحركة المزدوجة هي ما يجعل من السرد موضوعا مفهوما. فكل سلسلة من الكلمات اذا ما خضعت لهذه الحركة ــ بقوة الوظيفة الرمزية التي لا تعد هذه التقابلات الا وجوهها البدائية ـ تتحول الى حكاية.

ويمكن لهذه البنية التوليدية أن تبدو بسيطة كما يقول «بارت»، ولكنها لا بد أن تبدو كذلك ـ في رأيه ــ لكي تطوي بين دفتيها كل مقصوصات الدنيا. وما أن يتناول المرء تحولات هذه البنية، والطريقة التي تمتلىء فيها السلاسل الأمثالية "Les Paradigmes" دون أي ضياع، حتى تضاء كونية الاشكال "L'Universalite des formes" وأصالة المضامين، وتواصلية العمل الأدبي، وكاتمية مؤلفه.

على هذا النحو التبسيطي يعرض بارت فرضية «غريماس» التي نعرضها بدورنا على النحو التصويري التالي:

المساندون

الفاعل ——— محور البحث ——— موضوع البحث

المعارضون

وهذه التصويرية "schema" تمثل البنية السردية السطحية للمقصوص "La Structure narrative Superfi-" "cielle" وهي لا تختزل فرضية «غريماس» أو نظريته وحسب، وإنما تختزل ـ في رأينا ـ كافة الفرضيات والنظريات التي قامت على تحليل المقصوص منذ «فلاديمير بروب» "V. Propp" وحتى الآن مرورا بـ «غريماس» و «كلود بريمون» "C. Bremond" و«رولان بارت» وآخرين[3].

وسيكون من شأننا فيما يلي ـ وفي ضوء هذه التصويرية النموذجية ـ أن نقوم بدراسة أقصوصة «التشويه من الداخل» للكاتب السوري اللاذقي «عبدالقادر ربيعة». ومن أجل ذلك فاننا سنبادر الى عرض الأقصوصة[4] كاملة بين يدي القارئ، كي يتمكن من متابعة الدراسة والتحليل:

التشويه من الداخل

ظل لفترة طويلة يتذكر المرة الأخيرة التى رأى وجهها فيها... وقد بدل الرعب ملامحه الجميلة بملامح بشعة راجعة من زمن الممسوخ الإنسانى... كأن الوجه الحقيقى قد غاب من ألوف السنين... وما تبقى منه أشتاتٌ لاتلتئم... ونغمة متلاشية من صوتها يبددها الخيال المتهدم... كذلك لحظة دفعوه إلى السيارة السوداء... وكيف تشبثت بيده المقيدة... وتجلى الخوف فى وجهها بشاعةً وتشويها.

ـ إلى أين أنت ذاهبٌ ياحبيبى...

قمطَ شفتيه ببلاهة

ـ لست أدرى

وقبل أن يكمل أحرف الكلمة الأخيرة، مضت العربة السوداء فى ظلمات أيام طويلة موحشة، فلبث هو مستسلماً، إذ أدرك أنه واقع فى لحظة العطالة.. حيث توقفت حياته الإنسانية عن التقدم... سيما أنه ليس مارداً يفلّ الحديد... وليس عصفوراً يعبر السموات... ثم مضى زمانٌ طويلٌ استغرق فيه يتمثل أحزانها التى تنفثها له رياحٌ حمراء ساخنةٌ... كذلك صورتها الممسوخية المتداعية... لكنْ مع الأيام المتكررة، تقادمت هاتيك الرؤى المشوشة... وتاه خياله عنها كثيراً... وذلك الحلم الذي يقلقها يثير مخاوفه... ويهجس له بالموت والفناء فيما تتكاثر في دارهم أعشاش البوم... والسحالى... وجماعات من الغجر واللصوص... وأحياناً تموت

لتُخلق من جديد، ياسمينة بيضاء تهوّم في فناء الدار الخالية !!.

... بعد سنين من التخيل ... وبعد لملمة الرسائل الممزقة استطاع أن يكوّن صورةً متكاملةً عن حياتها هناك ... وقد تكون قريبةً من الواقع ... وفي بعض الرسائل كان يستجل الحقيقة بكاملها. ففي إحداها قرأ الكلمات التالية:

حبيبي ... أنا مؤمنةٌ بكل أفكارك ... نعم إننا نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعةٍ ... وأحياناً تحدث لنا أشياء غريبة ومضحكة. بالأمس رمى صبي الفران الخبز في وجهي ثم بصق مشمئزاً وهو يقول:

ـ أنتِ تافهة ... !لأنك لاتعرفين شيئاً عن فن اللذة ... ثم إني أرفض أن أقبلك.

... آه ياحبيبي ... أين أنت، أتخيلك أحياناً في مكانٍ باردٍ رطبٍ مظلم من أعماق الأرض ... وأحياناً في الصحارى تشويك الشمس ... إنك لاتحدثني عن آلامك حتى لاتزيد من أحزاني ... ° وأنا أعرف أن الرجال الأشداء ... يتألمون ... أو يبكون ... ثم يسقطون مهما كانوا أشداء ... أما عن الحلم ... فإنه يتجلى لي أكثر في كل مرة يعرض لي فيها.

... لملم مزق الرسالة وطواها بقدسيةٍ وأخفاها في صدره العريض ... . الفارغ ... حملق في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة ... كأنه ومضةٌ أفلتت من سديم، عليمة اللون ... . وهي مجرد بقعةٍصغيرةٍ لا تتسع للحلم ... فانهدّ تحت دثاره وقد غاب في عدمٍ كئيبٍ وهو يردد: "أنا لست مارداً ... ولست عصفوراً".

... بعد زمنٍ طويل أفلح في الإقلاع عن عادة احصاء الأيام ... وانسلخ عن الارتباط بالتقاويم إذ أدرك بوضوح أنه واقع في نقطة العطالة من الزمن كما أن هنالك جداراً عالياً يفصل بينه وبين الحياة ... لذا فقد أكثر التشبث بذاكرته ... المتهدمة، علّه يستطيع إعادة دورة حياته السالفة ... فحاول أن يسترجع مقاطع موسيقيةً وشعريةً من محفوظاته ... كذلك وجه زوجه الجميل ... وحكايا الأمهات ... وتهاليلهن ورؤى عن الطبيعة الساحرة في آناء الليل والنهار. وحتى بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز. وقد تأمل في معنى المأساة الإنسانية وبحث في أمر نسبيتها بعمقٍ ومع ذلك فإنه يشعر بوضوح أن وعيه الإنساني ينساب من بين أصابعه خلسةً ... فاضطر أن يجلد نفسه ببعض الاستظهار والغناء ... وقراءةُ رسائل زوجه بهوسٍ .. فيما يجهد نفسه ليقنع الآخرين أنه ليس مجنوناً، إذ كان الاتهام بالجنون يتربصه كوحشٍ آخر يريد أن ينقضّ عليه.

وفي رسالةٍ أخرى استطاع أن يقرأ الجزء الأعظم الباقي منها:

.. حبيبي إن الإنسان حين يُحتضر يجد في نفسه رغبة عارمة للحديث ... أنا الآن أتقبل المأساة بكاملها ... وأحلم بحياةٍ أخرى غير التي نعيش، إني بائسة ... أشعر بنفسي كأنبوبٍ تمر فيه أحزان العالم كلها أو أني لا أصلح للوجود على الأقل ... نظراً للتعارض الجذري بيني وبين العالم. وإليك تفاصيل هذه الحادثة.

لقد طلب إليّ صاحب "البوتيك" الذي يجاورنا أن أسلم له نفسي مقابل فستان أنيقٍ مستوردٍ من "أوربا" وأخبرني أن الفستان ثمينٌ جداً. وهو من الحرير الهندي الخالص... لكنه اشترط عدة شروط فطلب أولاً أن أزيل التعاسة عن ملامحي الجميلة... وأن أبتسم بعمق... وأن تكون العلاقة بيننا مقابل ما يقدمه لي من هدايا وألبسةٍ وأدوات للزينة... وقد رفضت عرضه طبعاً... وبعد أسابيع من التبرم والاحتقار والإعراض عن رؤيتي.. عاد باكياً.. وتحدث بلهجةٍ شعريةٍ حزينة... ثم أخبرني أنه مستهامٌ في وجهي الذي يشبه وجه ملاك.... وحدثني طويلاً عن عذاباته الأسطورية. وتألمت من أجله لأني أعرف أن دموع الرجال أليمةٌ وقاسية... فعرضتُ عليه قبلةً من خدي بلا مقابلٍ فرفض بإباء... وقال إنه يصرّ على التعامل معي بمنطق العصر... مؤكداً لي أن لكل شيء مقابلاً مادياً؟!.... وبعد أيامٍ عاد إليّ وحدثني هازئاً واتهمني بأني من بقايا العصور الأخلاقية القديمة. وسحب إعجابه منيّ دفعةً واحدة.

أما عن الحلم الذي أحدثك عنه... فإنه يعرض لي كل يوم أثناء تطوافي عند شاطيء البحر ليلاً؛ أي أن الحلم قد دخل مرحلةً خطيرةً وهي أنه أصبح يجري أمامي في اليقظة لا في المنام. وإلى اللقاء يا حبيبي سأخبرك بكل شيء في حينه... أرجو أن تصلك رسائلي بأمانةٍ ولك حبي.

تقادمت النهارات المتعاقبة.. مالت إلى الهرم.. وطال مكوث الشمس في السماء... والريح تلوثت بهباءٍ أحمر ساخن... واشتدت حرارة الحديد... وقست الصخور أكثر.. نزفت شقوق كفيه دماً أصفر فاسداً، يحرق إهابه الملتهب فقرر أخيراً أن يسقط على الأرض تاركاً وراءه كل شيءٍ أفلت من يده... وأقلع نهائياً عن التفكير بالشعر والموسيقا... حتى عن رسائل زوجه أو عن وجهها الجميل... لكنه يذكر أنها جميلةٌ على نحوٍ ما... كذلك كانت الموسيقا رائعةً... والشعر... بطريقةٍ ما... أغمض عينيه حزناً على إنسانيته. وغاب دون أحلامٍ وحدثت له أشياء كثيرة... في غيبوبته... وركلته الأقدام ونُقل على حمّالة.

وبعد أشهرٍ عاد له شيءٌ من الوعي لكنه آثر التوقف عند رسائل زوجه وعند الحلم الغريب بالذات... وتشاءم منه كثيراً... ارتعدت فرائصه خوفاً حينما حاول أن يفسر معانيه... هل هو نبوءة ما... أم أنه هذيان... ما معنى العربة السوداء الآتية من الأزمنة الغابرة... فيها عجوزان ميتان متعانقان... بكامل لباسهما الرسمي.. والعربة السوداء... يقودها حوذيٌ ساكنٌ.. بدون ملامح... يُسيّر جيادها بهدوء!!

في أحد الأيام أحس بانعدام المكان حوله... وأصبح العالم والأشياء تتحول إلى شفافيةٍ كأنها توشك أن تتلاشى، ففكر أن يسجل آخر ما يعتريه من أحاسيس... إذ إن النسيان يمتد إلى عقله وإلى عواطفه... وقد يحتاجها كشهادةٍ تؤكد أنه كان يمتلك ذاكرةً... وكان يمتلك اسماً وقلباً.

حبيبتي سمراء... أو بيضاء... لونها السحرُ... ظَلّلها الغمام... أنفاسها أنسامٌ من

إرم ذات العماد. يهف شعرها فيرهفني.. ما نظرت إليها إلا لأمتدح جمالها...

آخر رسالة ألقيت فوق جثته تقول فيها:

إنه مشهدٌ فظيعٌ يا حبيبي. العربة واضحةٌ تماماً... إن العجوزين ميتان تماماً... لكنهما متعانقان... الحوذي حي... لكنه بدون ملامح... الأحصنة تسير بهدوء... العربة السوداء... وهي نوعٌ من عربات دفن الموتى..... وأنا لابد لي من أن أرتمي تحت عجلاتها... لست أدري لماذا. إلى اللقاء.

. جاء بعد ذلك شخصٌ بوجهٍ جهمٍ... ورمى إليه بفردةٍ من حذائها وقرطها ودبوس رأسها الفضي وقصاصة ورقٍ كتب عليها بضع كلماتٍ غامضة.

هذه هي الأقصوصة التي لا تنتظر منا الا التحليل والتفكيك. ونحن لن نحلل هذه الأقصوصة تحليلا موضوعيا (أو موضوعاتيا) (Thematique) على الرغم مما يشف عنها من موضوعات: تغري بهذا النوع من التحليل كالحب والموت والزمن... ولن نحللها تحليلا نفسيا على الرغم مما يهيمن فيها من جنس ورغبة وحلم: وهذيان: وجنون... ولن نحللها تحليلا ماركسيا مهما أبدت من قهر: طبقي: ، وفكر: يساري مدحور: وصراع من أجل الحياة... ولن نحللها تحليلا وجوديا وان كان البطل فيها يصارع قدره بمفرده، ويمتزج خياره البدئي بالتسلط الجاثم على صدره... فالأقصوصة جاهزة لاستقبال كل أنواع هذا التحليل. انها تربة خصبة وميدان مفتوح لأي نظر نقدي، وإنما سنخصها بنوع آخر من أنواع التحليل المنهجي هو التحليل في ضوء " علم العلامات ". ونحن لا نأخذ بهذا المنهج لأنه الأكثر رواجا في النصف الثاني من هذا القرن، وإنما لأنه ذروة ما توصل اليه الفكر الانساني من دقة في المصطلح، وامتلاك للآلة المفهومية القادرة على توظيفه واستثماره. هذا إلى أن " علم العلامات " قد أبدى نجاحا هائلا في ميدان تحليل المقصوص، وتراكم وراءه في هذه العقود الأخيرة تراث " هائل " من الدرس والتحليل. وربما كان من المفيد أن نذكر بنبوءة العلامة اللساني " دوسوسوسير" F. De Saussure الذي استشرف منذ بداية هذا القرن ولادة علم جديد يشتمل على اللسانيات "Linguistique" وجميع نظم العلامات الأخرى. وقد أطلق " دوسوسير" على هذا العلم اسم " علم العلامة " "Semiologie" وانما نميز بين: "Semiologie" و"Semiotique" بترجمة الأولى إلى " علم العلامة " والثاني إلى " علم العلامات ". فعلى الرغم مما يجمع بينهما انهما يتميزان من بعضهما ـ خلافا لما يظنه الكثيرون ـ من أن الأول يركز جهوده على علم اللغة والمجتمع بينما يتعدى الثاني ذلك ليرتاد التصوير والنحت والرسم وجميع نظم الدلالة الأخرى. واذا كان " علم العلامات " قد بدأ في فترة أولى وكأنه مجرد اسم آخر " علم العلامة ، فإنه ما لبث أن انفصل عنه ونافسه ثم تغلب عليه في سبعينات هذا القرن على وجه الخصوص. فتحت هذين المصطلحين الخطيرين ومصطلح البنيوية تندرج أهم الأعمال المعرفية في هذا القرن. فالبنيويون من أمثال " ليفي ستروس " في ميدان الأنثروبولوجيا، الابيتولوجيا، و " لويس ألتوسير " " L. Althusser " في

الماركسية البنيوية، و " جاك لاكان " J. Lacan " في ميدان التحليل النفسي، و " رولان بارت " في ميدان النقد الادبي ، و " ميشيل فوكو M. Foucault في تاريخ المفاهيم الفلسفية و "اغريماس" في ميدان علم الدلالة البنيوي Sémantique Structurale "وعلم العلامات " . . . كل هؤلاء تندرج أعمالهم وأسماؤهم تحت هذه المظلات الثلاث . واذا كنا ننسى فاننا لن ننسى جهود الألسنيين الكبار من أمثال " هيلمسليف " Hjelmslev " و " جاكوبسون " R. Jakobson و " مارتينه " " A. Martinet " والألسنيين البنيويين الأمريكيين من أمثال " بلومفيلد " Bloomfield " وتلامذته . واذا كانت البنيوية قد أفادت من "علم العلامات " فانها أفادته بما أمدته به من آلة مصطلحية دقيقة وتقابلات دالة . هكذا يأتي توظيفنا لـ " علم العلامات " في هذه الدراسة توظيفا علاماتيا بنيويا يسعى الى اكتشاف البنية الدلالية العميقة للأقصوصة ، والعلاقات التي تنسجها عناصرها . فدراستنا ليست تطبيقا آليا للمنهج المذكور ولكنها استيعاب لآفاقه واستلهام لروحه . وهذا يعني أننا ـ وعلى غرار "بارت " ـ سنعمد الى تجنب التعقيد والغوص في الفروقات الدقيقة التي ترسمها " العلاماتية " في أغلب الأحيان بين حدود المصطلح الواحد . وأول ما نستفيده من البنيوية هو تحويل المقصوص من سلسلة تأليفية " Syntagmatique " الى سلاسل أمثالية " Paradigmatique " ، من بناء أفقي خيطي الى أبنية عمودية تقابلية . فمثل هذا التحويل هو القادر ـ في رأينا ـ على كشف البنية العميقة للمقصوص . وهنا تجدر الاشارة الى ملاحظتين : ـ فأما الأولى فهي أن تحويل الأقصوصة من سلسلة تأليفية الى أمثالية قد لا يكفي تماما لكشف البنية العمية مما يستدعي متابعة العمل وتحويل الأمثالي الذي بنيناه الى تأليفي جديد . . . وهكذا فان الانتقال من التأليفي الى الأمثالي ، ومن الأمثالي الجديد الى تأليفي جديد هو خصوصية من خصوصيات العبقرية البنيوية . فمن أراد أن يعقل ، والا فليبق في كهفه المظلم العميق . ـ وأما الثانية فهي أن التنقل بين التأليفي والأمثالي ، بين التزامني " Synchronique " والتزمني " diachronique " لايجمد زمنية الأقصوصة ، ولا يقضي على تاريخيتها ، وانما يضع هذه الزمنية في موضع غير خيطي . إنه يحافظ على جريان الأحداث وتدفقها ، ولكنه ينقله من مستوى السطور إلى الحقول . تستمع الى هذا الدفاع الصارم الذي يقدمه " كلود ليفي ستروس " عن العلاقة بين البنيوية والتاريخ : " فبعيدا إذن عن أن يكون ادخال المناهج البنيوية في تقليد نقدي يستلهم التاريخانية مشكلة بحد ذاته ، ان وجود مثل هذا التقليد التاريخي هو الذي يستطيع بمفرده أن يكون أساسا للمشاريع البنيوية " (٥) . هذه هي المعطيات النظرية التي نشيد في ضوئها تحليلنا لـ " التشويه من الداخل " . فاذا عدنا الى التصويرة النموذجية السابقة كان لنا أن نبدأ من محور البحث أو الرغبة :

فاعل — بحث / رغبة — موضوع

وانما نبدأ بمحور البحث لأنه لا يمكن تحديد الفاعل الا من خلال تحديد الأفعال التي يقوم بها ، أو يخضع لها . وهذا هو ما يشكل صيرورة الأقصوصة أو حدثها . فالصيرورة تتحدد

باتجاهين : مايفعله الفاعل ، أعني الفعل ، وما يخضع له ، أعني الحالة . وسوف نحاول الآن أن نرسم هذين الاتجاهين في حقلين عموديين متجاورين ، كما سنحاول تقديم هذه الخطوات بشكل موجز قدر المستطاع :

الفعل L action

القيام بالفعل Agir	الخضوع للفعل subir
ـ رأي وجهها . . .	
ـ سمع نغمة متلاشية من صوتها . . .	ـ دفعوه الى السيارة السوداء . . .
	ـ تشبثت بيده المقيدة . .
	ـ يده مقيده . .
ـ رأي الخوف في وجهها بشاعة وتشويها . ـ	
مط شفتيه ببلاهة (أجاب) (١) . . .	
ـ (أجاب) لست أدري . .	ـ مضت العربة السوداء (به) . .
	ـ واقع في لحظة العطالة . .
ـ أدرك أنه	
ـ ظل لفترة طويلة يتذكر :	
. المرة الأخيرة التي رأى وجهها فيها . .	
. النغمة المتلاشية . .	
. لحظة دفعوه الى السيارة السوداء . .	
. وكيف تشبثت بيده المقيدة . . .	
. وتجلى الخوف في وجهها بشاعة و . . .	
. ومط شفتيه ببلاهة . . .	
. وكيف (أجاب) : لست أدري . .	
. وكيف مضت العربة السوداء في ظلمات أيام طويلة موحشة . . .	
. وكيف لبث هو مستسلما . . .	
. وأدرك أنه واقع في لحظة العطالة .	

الفعل Laction

القيام بالفعل "Agir"	الخضوع للفعل Subir
ـ مضى زمن طويل استغرق فيه يتمثل : . أحزانها التي تنفثها له رياح حمراء ساخنة . صورتها المسوخية المتداعية . . ـ تقادمت الرؤى المشوشة وتاه خياله عنها كثيرا . . . ـ (يتذكر) الحلم (عن طريق تداعي الخواطر) . . ـ تخيل . . ـ لملم الرسائل الممزقة . . . ـ استطاع أن يكون صورة متكاملة عن حياتها هناك . . في بعض الرسائل كان يستجلي الحقيقة بكاملها . . ـ قرأ الرسالة الأولى . . . ـ لملم مزق الرسالة . . . ـ طواها بقدسية . . . ـ أخفاها . . . ـ حلق في النور . . . ـ اتهد . . . ـ غاب في عدم كئيب . . ـ ردد : أنا لست ماردا ولست عصفورا . . . ـ أفلح في الاقلاع عن عادة احصاء الأيام . . . ـ انسلخ عن الارتباط بالتقاويم . . . ـ أدرك بوضوح أنه واقع في نقطة العطالة من الزمن .	الحلم الذي يقلقها يثير مخاوفه ويهجس له بالموت والفناء . .

الفعل Laction

القيام بالفعل "Agir"

أكثر التشبث بذاكرته المتهدمة عله يستطيع اعادة دورة حياته السالفة . . .

- حاول أن يسترجع :
  . مقاطع موسيقية وشعرية من محفوظاته . .
  . وجه زوجه الجميل . .
  . حكايا الأمهات . .
  . تهاليلهن . .
  . رؤى عن الطبيعة الساحرة . .
  . بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز . .
- تأمل في معنى المأساة الانسانية . .
- بحث في أمر نسيتها . .
- شعر بوضوح أن . . . . . .
- اضطر أن يجلد نفسه :
  . بالاستظهار . . .
  . والغناء . . . .
  . وقراءة رسائل زوجه بهوس . . .
- يجهد نفسه ليقنع الآخرين أنه ليس مجنونا . . .

- استطاع أن يقرأ . . .

الخضوع للفعل Subir

- كما أن هناك جدارا عاليا يفصل بينه وبين الحياة . .
- وعيه الانساني ينساب من بين أصابعه خلسة . .
- كان الاتهام بالجنون يتربصه كوحش آخر . . .
- طال مكوث الشمس في السماء
- تلوثت الريح بهباء أحمر ساخن . . .
- اشتدت حرارة الحدقة . . .

الفعل Laction

القيام بالفعل "Agir"	الخضوع للفعل Subir
	ـ قست الصخور أكثر. . .
	ـ نزفت شقوق كفيه دما أصفر فاسدا يحرق إهابه الملتهب. . .
ـ قرر أخيرا أن يسقط على الأرض. . .	
ـ تاركا وراءه كل شيء.	ـ أفلت من يديه
ـ أقلع نهائيا عن التفكير:	
. في الشعر.	. . . . الشعر
. والموسيقا.	. . . . والموسيقا. .
. وحتى عن رسائل زوجه.	. . . . وحتى رسائل زوجه. .
. أو عن وجهها الجميل.	. . . . أو وجهها الجميل. . .
ـ لكنه يذكر:	
. أنها جميلة على نحو ما . . .	
. كذلك كانت الموسيقا رائعة. . .	
. والشعر (كان رائعا). .	
ـ أغمض عينيه حزنا على إنسانيته. .	
ـ غاب دون أحلام . .	
	ـ حدثت له أشياء كثيرة في غيبوبته . .
	ـ ركلته الأقدام. . .
	ـ نقل على حمالة. . .
	ـ بعد أشهر عاد له شيء من الوعي. .
ـ آثر التوقف:	
. عند رسائل زوجته. .	
. وعند الحلم الغريب باللذات. .	
ـ تشاءم منه كثيرا. .	
	ـ ارتعدت فرائصه خوفا. . .

الفعل Laction

القيام بالفعل "Agir"	الخضوع للفعل Subir
ـ حينما حاول أن يفسر معانيه . .	
	ـ في أحد الأيام أحس بانعدام المكان . . .
ـ فكر أن يسجل آخر ما يعتريه من أحاسيس .	
	ـ يمتد النسيان الى عقله وعواطفه . . .
ـ قد يحتاج الى شهادة تؤكد أنه كان يمتلك اسما وقلبا . . .	
	ـ آخر رسالة ألقيت فوق جثته . . .
	ـ جاء شخص بوجه جهم رمى اليه بفرده من حذائها وقرطها ودبوس رأسها الفضي وقصاصة ورق كتب عليها بضع كلمات غامضة . . .

والآن ، كيف نقرأ هذا الجدول ؟

سيلاحظ القارىء أن الجدول إعادة بناء للأقصوصة على نحو جديد . فالأقصوصة سداة ولحمة . فأما السداة فهى محور الرغبة المحدود بقطبيه ، الفاعل والرغبة . وأما اللحمة فهى النسيج الذى يحوك خيوطه المساندون والمعارضون . وهكذا يتجه الفاعل نحو رغبته وهو محفوف بأفعال المساندة والمعارضة بما يقربه تارة من رغبته ، ويبعده تارة عنها فى فضاء من الصراع المحموم . فهو صراع يتحدد عنفا ولينا ، شدة وارتخاء تبعا لهاتين القوتين ، قوة الدفع فى الفعل المساند ، وقوة الجذب فى الفعل المعارض وصولا الى النتيجة النهائية .

ومن الجدير بالالتفاف أن نذكر هنا ـ ومن ضوء هذا الجدول ـ بما أتينا عليه فى استهلالنا النظرى عندما تحدثنا عن البنية الزمنية واللازمنية للمنهج الذى نستخدمه .

ـ فالجدول ـ من جهة : ـ بنية لازمنية لأنه يضع الأقصوصة في حقلين منفصلين مستقلين يساعدنا الاول منهما على معرفة المساندين ، والثانى على معرفة المعارضين . ويساعدنا كلاهما معا على بناء جميع الجداول اللاحقة بدءاً من صفات البطل الفاعل وانتهاء بالبنية السطحية السردية للأقصوصة .

- وإذا كانت قراءة كل حقل على حدة تقدم البعد اللازمنى للأقصوصة ، فان قراءتهما معا تقدم البعد الزمنى .

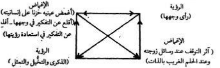
واحترام البعد الزمنى هنا يعنى أن نقرأ الحقلين معا من اليمين الى اليسار ، ومن الأعلى الى الأسفل . فالقراءة على هذه الشاكلة إعادة قراءة للأقصوصة فى تتابعها الزمنى الخيطى . وهذا ما يفسر السبب الكامن وراء هذه الطريقة فى توزيع المنصوصات بين الحقلين . فكل منصوص يحتل سطراً مستقلاً . وأما نقطة البدء فيمثلها أول منصوص في الأقصوصة وهو « رأى وجهها » الذى ينتمى الى الحقل الأول . فاذا انتقلنا الى المنصوص الثانى وكان تابعا للحقل نفسه وضعناه تحت سابقه تماما . واذا كان تابعا للحقل الثانى وضعناه في الحقل الثانى لا على سوية المنصوص الأول وانما تحته بسطر حرصا منا على احترام التقدم الزمنى للأقصوصة . وعندما نجد منصوصين على سوية واحدة فى الحقلين ، فهذا يعنى أن التتابع الزمنى يجرى في لحظة واحدة بين المنصوصين ، ولكن أولهما يندرج في حقل القيام بالفعل ، والثانى يندرج في حقل الخضوع للفعل .

وهكذا سيكون في وسع القارىء بمفرده أن يستوعب بناء هذا الجدول في بعديه التزمنى والتزامنى ، وأن يقرأ الأقصوصة انطلاقا من الجدول وحسب .

الفعل التدشينى فى هذه الأقصوصة هو فعل الرؤية . فالبطل « يذكر » أنه « رأى » مما يعنى أنه رأى أولا ، ثم كانت الذكرى .

والرؤية فعل « تدرجى » هابط ، اذ انه كلما تقدم البطل في الذكرى تراجعت قدرته على الرؤية . ان زمن الرؤية يتحرك في اتجاه معاكس : لزمن السرد . فالرؤية فعل « يتجه نحو الماضى لا نحو المستقبل » .

هكذا نرى البطل في البداية وهو يرى ، ثم ما تلبث هذه الرؤية أن تتحول الى ذكرى رؤية ، فتمثل وتخيل واسترجاع لصورة المرئى ، الزوجة . . . حتى اذا ما اجتاز العناء في داخله شوطاً بعيداً من الظلم والقهر والإحساس بالفجيعة والعدم ، أقلع حتى عن التفكير في رؤيتها ، وأغمض عينيه حزناً على انسانيته . ان تقدمه في السجن يتضمن تقادم ماضيه ، وحين تحقق الذكرى في استعادة صور الماضى يطوى البطل جفنيه . وهذا ما نستطيع أن نقدمه في المربع العلاماتى التالى :



فإلى قراءة هذا المربع :

يرى البطل وجه زوجته ، ثم تبتعد الرؤية شيئا فشيئا حتى تتحول الى ذكرى رؤية : وتخيل رؤية وتمثل رؤية . ثم ينتهي الأمر بالبطل الى الاقلاع عن التفكير في استعادة رؤيتها واذ يشده وجهها الجميل مرة أخرى نراه وقد آثر التوقف عند رسائلها وحلمها الغريب مما يتضمن إيثاره رؤيتها بشكل غير منصوص عنه ، وتحتجب الرؤية في النهاية بشكل كامل حين يأتي الموت ليسترقها ، ويضع الرائي والمرئي في عرق واحد (٧) .

ان التدهور في فاعلية البطل يضع الأقصوصة في مستوى التراجيديا . فـ « أوديب » وبطل « التشويه من الداخل » يقتربان حتى يتعانقا : كلاهما تنبيء بداياته بنهاياته . وكلاهما يرى ويتوغل في الرؤية حتى ينعدم الزمان من حوله والمكان ، ولا يرى الا نفسه في مواجهة نفسه . الأول يفقأ عينيه ، والثاني يغمض عينيه . وكلاهما فقد نفسه عندما وجد نفسه ، وكلاهما رأى حتى العمى .

ولكن ، وقبل أن نتوغل نحن في التحليل ، فلنتوقف قليلا عند صفات البطل .

ولاستخراج هذه الصفات فإنه يترتب علينا أن نضع المنصوصات « Les enomces » الدالة بعضها بازاء بعض لافتين الى أن الجدول التالي اعتصار للجدول السابق . فصفات البطل منتزعة من حقل الفعل .

صفات البطل

١ ـ يذكر أنه فارق امرأة .
٢ ـ ويذكر أنهم دفعوه الى السيارة السوداء .
٣ ـ وأن يده كانت مقيدة .
٤ ـ وأنه مط شفتيه ببلاهة : لست أدرى .
٥ ـ وأن زوجته مؤمنة بكل أفكاره .
٦ ـ وأنها قالت : نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعة .
٧ ـ وأن صدره عريض فارغ .
٨ ـ وأنه حلق في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة .
٩ ـ وأن وجه زوجته جميل . .
١٠ ـ وأن حرارة الحديد اشتدت وقست الصخور أكثر .

وأول ما يتبين لنا أن البطل يساري « متزوج » موقوف . فأما أنه يساري فهذا ما يفيده التقاء المنصوصين الخامس والسادس . ففي هذين المنصوصين تعلن الزوجة انتماءها وانتماء زوجها الى

طبقة الفقراء ، كما تعلن إيمانها بأفكاره مما يعنى أنه يناضل من أجل هذه الأفكار التى تتصل بقضية الفقراء . وأما أنه متزوج فهذا ما يصرح به المنصوص ما قبل الأخير .

وأما أنه موقوف فهذا ما نستفيده من المنصوصين الثانى والثالث ، حتى اذا ما وصلنا الى المنصوص الثامن كان لنا أن نحدد مكان التوقيف بأنه زنزانة منفردة في سجن موحش .

والبطل ليس سجينا كجميع المساجين ، وانما هو سجين « محكوم » بالأشغال الشاقة . أفلا ترى كيف تشتد حرارة الحديد ، وتقسو الصخور ثم تنزف شقوق كفيه دما أصفر فاسدا ؟ . وأما أنه يمط شفتيه ببلاهة . ويملك صدراً عريضاً فارغاً ، فهذا يعنى أنه مفرغ من العواطف والأفكار .

بطل « يسارى » متزوج « سجين » محكوم بالأشغال الشاقة مفرغ من العواطف والأفكار ـ فمن يسانده ؟ ومن يعارضه فيما يبحث عنه ، أو يرغب فيه ؟ (٨) .

هذا ما سنباشره في الحال وفقا للتسلسل السردى الذى يخضع له كل من هؤلاء وأولئك في الأقصوصة (٩) .

ـ المساندون ـ

جـ ـ وأول مساند للفاعل هو الذكرى . وربما كان من المفيد أن نلاحظ هنا أن الفعل «يذكر» هو الفعل التام الأول الذى يستهل الكاتب به أقصوصته . ولكن هذا المساند يسفر عن أكثر من وجه ، فلنتلمس وجوهه عبر وضع منصوصاته في حقل أمثالى يميز بين السمات الايجابية والسلبية ، ويحترم التسلسل الزمنى للمقصوص . فالفاعل أو البطل ظل يذكر :

المرة الأخيرة التى رأى وجهها فيها ملامحه الجميلة . . . . كأن الوجه الحقيقى . . . . ـ ونغمة . . . . وكيف تشبثت بيده	وقد بدل الرعب بملامح بشعة راجعة من زمن المسوخ الانسانى . . . قد غاب من ألوف السنين ، وما تبقى منه أشتات لاتلتئم . . متلاشية من صوتها بددها الخيال المتهدم . . ـ كذلك لحظة دفعوه الى السيارة السوداء . . . المقيدة . . . ـ وتجل الخوف في وجهها بشاعة وتشويها . ـ فمط شفتيه ببلاهة : لست أدرى . . . ـ مضت العربة السوداء في ظلمات أيام طويلة موحشة . ـ فلبث هو مستسلما . ـ أدرك أنه واقع فى لحظة العطالة حيث توقفت حياته الانسانية عن التقدم . . . سيما أنه ليس ماردا يفل الحديد . . . وليس عصفورا يعبر السموات»

ان ما يبدو هنا في دور « الذكرى » هو أنها مساند متفاوت . فهي تتراوح بين السلبية و الايجابية . وهي وان بدأت إيجابية الا أنها سرعان ما تتحول الى فعل سلبي . وهذا يعني في أبسط ما يعنيه أن الذكرى حاولت أن تنهض لمساندة البطل ولكنها ناءت به وتحولت الى عبء : على قلبه .

جـ ـ وأما المساند الثانى فهو « التمثل » الذى تصف منصوصاته على النحو التالى :

فلقد مضى زمن « طويل » على البطل استعرق فيه يتمثل			
ـ أحزانها التى تنفثها له رياح حمراء ساخنة . . . ـ كذلك صورتها الممسوخية المتداعية . . .	ـ لكن مع الأيام المتكررة تقادمت هاتيك الرؤى المشوشة . . .	ـ وتاه خياله عنها كثيرا . . .	ـ . . . . (و) بعد سنين من التخيل وبعد لملمة الرسائل الممزقة استطاع أن يكون صورة متكاملة عن حياتها هناك . . .

ولقد بنينا الجدول على هذا النحو لكى نميز فعل « التمثل » والتحولات التى طرأت على موضوعه .

ففى الحقل الأول يتمثل البطل أحزان زوجته وصورتها بشكل مباشر . وفي الحقل الثانى تقادمت الرؤى المشوشة لهذا التمثل . ثم إذ نصل الى الحقل الثالث نرى البطل وقد تاه خياله عن الرؤى التى تمثلها . وفي الحقل الرابع يبدو التخيل مرادفا للتمثل . ولعلنا نلاحظ هنا أن التخيل لا يقوم ببناء الحقل الرابع بمفرده , وانما تشاركه في بنائه رسائل الزوجة الممزقة .

وأهم ما في الأمر أن المساند يتدرج في الانحدار والاخفاق . فلئن كان ــ في مرحلة : أولى قد استطاع أن يساعد البطل على تمثل موضوع بحثه ولو بصورة مشوهة ، ان تقادم الأيام قد شوش هذه الرؤى في مرحلة ثانية ، ثم تاه خياله عنها كثيرا في مرحلة ثالثة . وما ان بلغ الحقل الرابع حتى تبين انعطافا حادا في مسيرة التمثل ــ التخيل الذى يفلح في انقاذ الصورة المشوشة المتقادمة . الا أنه لا بد من الاشارة هنا الى أن التمثل لم يكن بقادر على اضفاء هذا اللون الجديد لولا أن مساندا آخر شد من أزره ، وهو الرسائل . فلنر ماذا يضيف هذا المساند الجديد .

جـ ـ نستطيع أن نميز في الأقصوصة أربع رسائل . وقد اخترنا كإطار لها جدولا من أربعة حقول ينفرد كل منها برسالة . وسيكون من المفيد أن نضع المنصوصات المتشابهة بازاء بعضها مما سيوفر امكانية قراءتها في تطورها ، وتمييز الجديد منها ـ في كل رسالة ـ بالقياس الى سابقاتها

(رسالة لمسلم البطل مزقها)	(رسالة قرأ الجزء الأعظم الباقي منها)	(رسائل غير منصوص عنها وإنما يشار اليها)	(آخر رسالة ألقيت فوق جثته)
ـ حبيبي . . . ـ أنا مؤمنة بكل أفكارك . . . ـ نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعة . . ـ أحيانا تحدث لنا أشياء غريبة ومضحكة ـ بالأمس رمى صبي الفران الخبز في وجهي ثم بصق مشمئزا وهو يقول : أنت تافهة . . . لأنك لا تعرفين شيئا عن فن اللذة . . . ثم إني ارفض ان اقبلك.	ـ حبيبي . . . ـ ان الانسان حين يحتضر يجد في نفسه رغبة عارمة للحديث . . . ـ أنا الآن أتقبل المأساة بكاملها . . . وأحلم بحياة أخرى غير التي نعيش . . . إني يائسة . . . إليك تفاصيل هذه الحادثة : . عرض صاحب البوتيك عليها الجنس مقابل فستان انيق شريطة أن تزيل التعاسة عن ملامحها الجميلة وتبتسم بعمق . . . . رفضت عرضه طبعا . . . . بعد أسابيع من التبرم والاحتقار والإعراض عن رؤيتها . . عاد باكيا . . . عرضت عليه قبلة من خدها		

ـ أتخيلك أحيانا في مكان بارد مظلم من أعماق الارض . . .
ـ أنا أعرف أن الرجال الأشداء يتألمون . . . أو يبكون . . . ثم يسقطون مهما كانوا أشداء . . .
ـ أما عن الحلم . . فإنه ينجلي لي اكثر في كل مرة يعرض لي فيها .

بلا مقابل فرقفس بإباء . . .
. اتهمها بأنها من بقايا العصور الأخلاقية القديمة . وسحب إعجابه منها دفعة واحدة .

ـ أما عن الحلم الذي أحدثك عنه . . . فإنه يعرض لي كل يوم : أثناء تطوافي عند شاطيء البحر ليلا ، أي أن الحلم قد دخل مرحلة خطيرة وهي أنه أصبح يجري أمامي في اليقظة لا في المنام . والى اللقاء يا حبيبي سأخبرك بكل شيء في حينه . أرجو أن تصلك رسائلي بأمانة ولك حبي .

ـ آثر التوقف عند الحلم الغريب بالذات . . .
وتشاءم منه كثيرا . . . ارتعدت فرائصه خوفا حينها حاول ان يفسر معانيه . . . هل هو نبوءة ما . . أم أنه هذيان . . مامعنى العربة السوداء الآتية من الأزمنة الغابرة . . . فيها عجوزان ميتان متعانقان . . . بكامل لباسهما الرسمي . . والعربة سوداء . . . يقودها حوذي ساكن . . . بدون ملامح . . . يسير جيادها بهدوء!!

انه مشهد فظيع ياحبيبي . العربة واضحة تماما . . . ان العجوزين ميتان تماما . . . لكنهما متعانقان . . . الحوذي حي . . . لكنه بدون ملامح . . . الأحصنة تسير بهدوء . . . العربة السوداء . . . وهي نوع من عربات دفن الموتى . . . وأنا لابد لي من أن أرتمي تحت عجلاتها . . . لست ادري لماذا . الى اللقاء .

كيف نقرأ الجدول السابق ؟

سنحاول ذلك على عدة مستويات أفقية وعمودية متداخلة . كما سنحاول تعقب ما يمكن أن تفرزه هذه الرسائل ، أو تتحول عنها من مساندين أو معارضين . فالرسائل مساند «قوي» للبطل وهي تكتسب قوتها من أنها سمحت بإعادة بناء حياة الزوجة «هناك» ، أعني أنها أتاحت له فرصة الوصول إلى موضوع بحثه بشكل ما . وهذا ما يفترض أنها تشد من أزره ، وتبعث فيه روح المقاومة والصمود .

* ـ وهذه هي حالة الرسالة الأولى . فهي مفعمة بصمود الزوجة وتماسكها إنها «مؤمنة» بكل أفكار زوجها دونما استثناء . ولكن هذا الايمان ما يلبث ان يتراجع ـ في الرسالة الثانية ـ حين تفصح الزوجة عن رغبتها العارمة في الكلام . فلقد وصلت إلى مرحلة أشبه ما تكون بالاختناق ، وتعبت من المقاومة ، فوجدت نفسها مدفوعة إلى الكلام بلا تحفظ أو حساب .

* ـ وإذ نعود إلى الرسالة الأولى نسمع الزوجة تقول : «نحن الفقراء كالبعوض نموت بسرعة» . وهذا يعني في أبسط ما يعنيه ان الزوجة تنطلق من هموم الفقراء ومعاناتهم ، فخطابها جزء من خطابهم الطبقي المشحون . وأما أن تقول في الرسالة الثانية إنها «تتقبل المأساة» فهذا يعني تحولا في وجهة الخطاب . لقد كان الخطاب تعبيرا عن توحد الفرد مع الطبقة ، فأصبح تعبيرا عن حالة فردية صرف . وهذا ما تعبر عنه الرسالة الثانية بأكثر من شكل . فالزوجة ـ تارة ـ تحلم بحياة أخرى ، وتارة تظهر (كأنبوب تمر فيه أحزان العالم كله . . .)ويبقى أن نلاحظ هنا أن هذا الحزن الكوني لا يقابله في الرسالة الأولى أي شعور بالحزن . فلقد كانت الزوجة ماتزال قوية صامدة متفائلة ، ثم مالبثت أن نالت المعاناة منها والانهاك .

* ـ واذا كانت الزوجة تروي لزوجها ما حصل لها مع صبي الفران على انه «شيء غريب مضحك» ، فإنها تروي له ـ في الرسالة الثانية ما حصل لها مع صاحب البوتيك بهذه الصيغة : «اليك تفاصيل هذه الحادثة » . فلقد كانت الطريقة في التعبير ماتزال تحمل نوعا من المشاعر الزوجية ، الا انها أصبحت مباشرة تتصف بالفجاجة . لقد كانت الطريقة في التعبير متحفظة تضع في الحسبان وجود الزوج في السجن ، فأصبحت عدمية تروي الاحداث بلا ضابط ولا قيد . ألا ترى كيف تجهر الرسالة الثانية بالعرض الذي قدمه صاحب البوتيك : جنس مقابل أجر ، في حين يختفي العرض الذي قدمه صبي الفران تماما في الرسالة الاولى ؟

ثم ألا ترى إلى أي حد يبدو تراجعها وهي تتعاطف مع صاحب البوتيك ، وتعرض عليه قبلة من خدها؟! لقد كانت الزوجة في مرحلة أولى ـ قادرة على التحكم بكتابتها ، وفرض رقابة على رسائلها ، مفعمة بالاحساس بمسئوليتها تجاه زوجها السجين ، ثم وصلت إلى الحد الذي لم تعد فيه قادرة على صون المشاعر الزوجية .

* ـ هكذا يقتصر التعاطف مع الزوج على الرسالة الأولى ، في حين يحتجب تماما في جميع الرسائل اللاحقة هذا الا ان تعاطفها الدافيء معه يبدو مشوبا باحساسها بسقوطه مهما ابدى من المقاومة والصمود .

* ـ وهنا يندس الحلم في الرسائل . والحلم عنصر متدرج الفعالية فهو شبه حيادي في الرسالة الاولى ولكنه ـ في الرسالة الثانية «يدخل مرحلة خطيرة «لأنه «اصبح يجري أمام الزوجة في اليقظة لا في المنام لقد كان الحلم بلا مضمون ، فأصبح ذا مضمون خطير.

* ـ وفي الرسالة الثالثة تحتجب كل المضامين والافكار، وتتفرد الصفحة تماما للحلم الغريب ، فالحلم يكتسح كل الحقائق الأخرى ويطمسها : «عربة سوداء آتية «من الأزمنة الغابرة . . . فيها عجوزان ميتان متعانقان . . . بكامل لباسهما . ـ والعربة سوداء . . . يقودها حوذي ساكن . . . بدون ملامح . . . يسير جيادها بهدوء!!

والحلم هنا تعبير سلبي عن رغبة الزوجة في ان تعيش مع زوجها حتى يكبرا معا ، ويشيخا معا . وهو حلم أية زوجة بطبيعة الحال ، غير ان واقع الزوجة هنا انها عاشت بعيدة عن زوجها ، فلم يعد حلمها حلما بالعيش الى جانبه ، لأن واقعا أعلى يفرقهما ، وإنما اصبح حلمها حلما باللقاء معه في الموت . هكذا يأتي حلمها بالموت معه تعبيرا عن يأسها من العيش إلى جانبه .

* ـ وتصل الرسالة الأخيرة بعد أن يكون البطل قد مات . ولكن موته لا يضع حدا للمأساة . فالرسالة التي ألقيت على جثته تحمل نبوءة بموت الزوجة على لسانها . والرسالة تقتصر على الحلم الذي وصل الى اعلى مراحل نموه . فلقد كان مجرد عنصر مقلق في الرسالة الأولى ثم اصبح وحشا مفترسا في الرسالة الأخيرة . والرسالة كلها حلم . فهي ـ من جهة ـ تطور مضمون الحلم في الرسالة السابقة .

وهي ـ من جهة أخرى ـ «مشهد» يذكرنا بالرسالة الثانية التي كان الحلم فيها يجري في اليقظة لا في المنام . هكذا يجيء التطور الأخير للحلم استشرافا للعناق الذي يضم الزوجين في عربة سوداء من عربات دفن الموتى . ويتضح هنا ان العجوزين اللذين كانا في الرسالة الثالثة مجرد صورة للزوجة والبطل نراهما يقتربان ويقتربان حتى يتطابقا حين يموت البطل وتعلق الزوجة عن حتمية ارتمائها تحت عجلات العربة السوداء ـ فما كان يتراءى للزوجة أنه مجرد حلم تحول الآن الى حقيقة واقعة . ولئن كان الحلم تعبيرا سلبيا عن قدرة الزوجة على الصمود ، فانه يحمل حتى في سلبيته ـ هذا البعد الايجابي المرير ، وهو أنه يتولى عناق الحبيبين في عالم ما بعد الحياة .

* ـ ونختتم حديثنا بالقول : إن الرسائل مساند ايجابي في البداية ، يتحول الى معارض . ولعل السمة التي تميز هذا المساند أنه فتات مساند . فهو مجرد فرق في الرسائل الاولى ، وهو مقصوص «منقوص «فيما بعد . ثم تأتي الرسالة الثالثة ولا ذكر لنصها على الاطلاق . حتى اذا ماوصلنا إلى الرسالة الرابعة وجدناها ملقاة على جثة البطل .

لقد كانت الرسائل معينا مخلصا البطل ، ولكنها مالبثت ان تحولت الى ما يشبه حصان طروادة الذي تسلل الحلم المعارض من خلاله الى عالم البطل .

ولما كان الحلم الذي تفرزه الرسائل حلما معارضا . فإننا نجد أنفسنا مضطرين لقطع سلسلة المساندين . ودراسة هذا الحلم المعارض .

وإذا كنا نؤكد هنا على دراسة الوجه المعارض للحلم فلأن للحلم وجهاً آخر هو الوجه المساند الذي سندرسه في حينه . ويكفي ان نشير في هذا السياق الى ان الحلم المعارض هو الحلم المندس في رسائل الزوجة .

جـ ـ والصورة النموذجية لتقديمه ـ فيما نرى ـ هي عرضه في جدول تصنف منصوصاته في حقلين . فأما الأول فيكشف لنا كيف تعيش الزوجة حلمها المقلق الغريب ، وأما الثاني فيكشف انعكاسات الحلم على البطل .

هي (الزوجة) (١)	هو (الزوج)
ـ وذلك الحلم الذي يقلقها ـ أما عن الحلم . . . فانه ينجلي لي أكثر في كل مرة يعرض لي فيها . ـ ٢ ـ ـ اما عن الحلم الذي أحدثك عنه . . . فانه يعرض لي كل يوم أثناء تطوافي عند شاطيء البحر ليلا ، أي أن الحلم قد دخل مرحلة خطيرة وهي أنه أصبح يجري أمامي في اليقظة لا في المنام ـ ٣ ـ الرسالة هنا لا يرد نصها ولكن محتواها معروض على لسان الزوج ـ ٤ ـ ـ انه مشهد فظيع ياحبيبي . العربة واضحة تماما . . . ان العجوزين ميتان تماما . . . لكنهما متعانقان . . . الحوذي حي . . . لكنه بدون ملامح . . . الأحصنة تسير بهدوء . . . العربة السوداء وهي نوع من عربات دفن الموتى . . . وأنا لا بد لي أن أرتمي تحت عجلاتها . . . . . . لست أدري لماذا . الى اللقاء .	يثير مخاوفه . . . ـ ويهجس له بالموت والفناء فيما تتكاثر في دارهم أعشاش البوم . . . والسحالي . . . وجماعات من الغجر واللصوص . . . وأحيانا تموت لتخلق من جديد ياسمينة بيضاء تهوم في فناء الدار الخالية «١١» ـ آثر التوقف عند رسائل زوجته ، وعند الحلم الغريب بالذات . . . وتشاءم منه كثيرا . . . ارتعشت فرائصه خوفا حينما حاول أن يفسر معانيه . . . هل هو نبوءة ما . . . أم أنه هذيان . . . ـ ما معني العربة السوداء الآتية من الأزمنة الغابرة . . . فيها عجوزان ميتان متعانقان . . . بكامل لباسهما الرسمي . . . والعربة سوداء . . . يقودها حوذي ساكن . . . بدون ملامح . . . يسير جيادها بهدوء «١١»

ومن الجلي تماما أن السلبية هي العلامة التي تسم الحلم في الجانبين. فالحلم يقلق الزوجة، ويثير مخاوف الزوج، ثم يهجس له بالموت والفناء، وفي خضم ذلك تحاول "ياسمينة" أن تقوم. ولكنها أمل "ميت" في المهد. فهي لا تزهو ولا تتمايل، انما تهوم بمجرد تهويم، أعني أنها تهز رأسها من النعاس. وهي لا تفعل ذلك الا في فناء دار خالية. ثم ألا ترى كيف تعجز هذه الياسمينة عن النهوض أو شبه النهوض أكثر من مرة واحدة على امتداد الأقصوصة؟ وهي ما ان تنهض حتى يفترسها ويفترس أصحابها الموت.

ومن المفيد أن نتوقف مليا عند مضمون الحلم في الرسالتين الأخيرتين. ففي كلتيهما عجوزان ميتان. وفي كلتيهما عجوزان متعانقان. ولكن الموت "تام" في الرسالة الرابعة بينما هو غير موصوف بذلك في الرسالة الثالثة. وفي الرسالة الرابعة يجيء خبر "العربة" معرّفا بينما هو في الرسالة الثالثة نكرة.

وأما ظهور العجوزين الميتين بكامل لباسهما الرسمي، فانه يستدعي بعض التمهل والأناة.

فاللباس الرسمي، والجياد السائرة بهدوء. . . كل ذلك يشكل وصفاً لموكب رسمي، ومناسبة رسمية. ويمكن تحديد المناسبة الرسمية مبدئياً باحدى وجهتين، فإما أن تكون مناسبة خاصة بالأفراح، وإما أن تكون مناسبة خاصة بالأتراح. فلنتفحص هاتين الوجهتين في ضوء السياق الذي تقدمه الأقصوصة.

والسياق حلم "لا بد لفهم مضمونه من عزل عناصره، وتفكيك منصوصاته".

فاذا وضعنا العناصر التالية بعضها الى جانب بعض "عجوزان - ميتان - لباس رسمي - عربة دفن الموتى" وجدنا أنفسنا أمام صورة الجنازة.

ولنتذكر هنا أن طقوس الدفن عند المسيحيين تقضي بدفن الميت في لباسه الرسمي. ولكن الميتين هنا متعانقان. وهذا ما يضعنا أمام صورة العاشقين الكبار في تاريخ الأدب العالمي من أمثال "روميو وجولييت". فالموت هنا يوحد بين الحبيبين اللذين لم تسمح لهما الحياة باللقاء.

فاذا وضعنا عنصر العناق الى جانب العناصر السابقة وجدنا أنفسنا أمام زفة عاشقين في الموت. أو لنقل بصيغة أخرى اننا أمام عرس جنائزي.

ويدخل عنصر الشيخوخة ليقدم دلالة جديدة وهي أن العجوزين اجتازا الحياة كلها وهما ينتظران لحظة اللقاء أو زفة اللقاء التي ما كانت لتجيء الا على ظهر احدى عربات الموت.

وهكذا يتحول الحلم الى نبوءة تستشرف المستقبل: وتقول ان العمر ماض، وان ما تخشاه الزوجة هو أن يمضي بها العمر من غير أن تعيش حبها لزوجها وحب زوجها لها، وأنه لا وسيلة لاتصال الحبيبين الا الموت.

ولئن كانت العربة سوداء في كلتا الرسالتين، فإنها في الرسالة الرابعة عربة من عربات دفن الموتى.

فأما سوادها فلأنها تحمل الموت. وأما مجيئها من الأزمنة الغابرة فلأنها تحمل وحشة الموت. ويبقى أن نلاحظ أنه في حين تصف الرسالة الثالثة الحوذي بالسكون، فإن الرسالة الرابعة تصفه بالحياة. فالموت هنا قد اكتمل، والحوذي الذي كان ما يزال في مرحلة الانتظار قد نشط الآن حيث أصبح الموت حقيقة "نهائية مكتملة".

وتأتي نبوءة الزوجة في ارتمائها الحتمي تحت عجلات العربة تعبيراً عن حلمها بموت مشترك. لقد عجزت الزوجة عن العيش المشترك مع زوجها، فجاء حلمها تعويضاً لها عن حياتها المتفردة.

هذا هو حلم الزوجة (١) وانعكاساته على زوجها ـ وهو كما نرى حلم يثقل عليهما معاً، ويجعل من حياتهما عيشاً منغصاً يهتز على أرض رخوة.

فماذا عن حلم البطل؟

جـ ـ إنه حلم "يحاول أن يعمل لصالح البطل مما يضعه في موضوع المساندين. ولكنه ما يلبث أن يختنق في مهده مما يسمه بعلامة السلب.

هذا هو مسار الحلم. فهو غير قادر على مؤازرة صاحبه مما يعني أن صاحبه عاجز "عن الحلم". وفي وسعنا أن نميز الحلم في موقعين:

● ـ الأول ويرد على النحو التالي:

"حلق في النور الذي يشع من النافذة الوحيدة... كأنه ومضة أفلتت من سديم، عديمة اللون... وهي مجرد بقعة صغيرة لا تتسع للحلم... فانهد تحت دثاره وقد غاب في عدم كئيب وهو يردد "أنا لست مارداً... ولست عصفوراً".

والحلم هنا يحاول أن يدخل من النافذة الوحيدة في السجن، ولكن النافذة بقعة صغيرة" لا تتسع للحلم. لقد حاول الحلم أن يعضد البطل ويخترق جدار السجن، ولكن البطل ملقى في زنزانة أضيق من أن تفسح بقعة للحلم.

وعندما يردد البطل: "أنا لست مارداً..." فهو يشير إلى القيود الحديدية التي تكبله. وعندما يضيف: "ولست عصفوراً" فهو يشير الى السجن العميق الذي ألقي فيه. وفي الحالتين فإن في وسعنا تحديد محتوى الحلم بضده. فالحديد والسجن هنا يتقابلان مع "الحياة الانسانية" التي توقفت عن التقدم هناك عندما "مضت به العربة السوداء في ظلمات أيام طويلة موحشة". فالحلم الذي يحاول اختراق نافذة الزنزانة هو حلم "بحياة إنسانية طواها الزمن البعيد".

*- وأما الموقع الثاني فيأتي على هذا النحو:

"قرر أخيرا أن يسقط على الأرض تاركا وراءه كل شيء أفلت من يده... وأقلع نهائيا عن التفكير بالشعر والموسيقا... حتى عن رسائل زوجه أو عن وجهها الجميل... لكنه يذكر أنها جميلة على نحو ما... كذلك كانت الموسيقا رائعة... والشعر... بطريقة ما.... أغمض عينيه حزنا على انسانيته. وغاب دون أحلام....".

لقد قرر البطل أن يسقط متخلياً عما أفلت من يده. لقد أقلع عن التفكير بالشعر والموسيقا ووجه زوجه الجميل. ولكنه - وعلى الرغم من قراره - ما زال يذكر أن زوجته جميلة" على نحو ما، وأن الموسيقا رائعة، والشعر بطريقة ما، وعندما يغمض عينيه حزنا على إنسانيته فهذا يعني أنه يغمضها حزنا على الشعر والموسيقا ووجه الزوجة الجميل. وهذا هو ما يشكل محتوى حياته الإنسانية الماضية التي عجز الحلم عن استحضارها. فالحلم جميل" ولكنه غير قادر على أن يكون موضوع حلم. هكذا يعزف البطل عنه، و يعود الى الذاكرة.

جـ- ولنلاحظ في البدء أن الذاكرة شيء، والذكرى شيء آخر فكلاهما مساند يحتفظ بفرديته واستقلاليته ونحن لا ننظر إليهما على أنهما مختلفان لغة أو معنى، وإنما على أنهما يدخلان الى الحلبة منفصلين، فكل منهما يؤدي دوره بشكل مستقل عن الآخر.

وللذاكرة ظهور واحد في الأقصوصة يأتي على النحو التالي:

أكثر التشبث بذاكرته... المتهدمة، علّه يستطيع اعادة دورة حياته السالفة... فحاول أن يسترجع مقاطع موسيقية وشعرية من محفوظاته... كذلك وجه زوجه الجميل... وحكايا الأمهات... وتهاليلهن ورؤى عن الطبيعة الساحرة في آناء الليل والنهار. وحتى بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز.

فالتشبث بالذاكرة ينتصب هنا جدارا يعين البطل على الصعود في وجه جدار السجن. أو قل ان الذاكرة متكأ البطل في محاولته لإعادة دورة حياته السالفة. وأهم ما في الأمر أن هذا المساند مجهول المصير. فنحن لا نعرف ما إذا كانت الذاكرة قد أفلحت أو أخفقت في أداء مهمتها. وكل ما نعرفه أن البطل يتشبث بها وحسب هذا الى أنها ذاكرة "متهدمة" في أساسها.

جـ- فأما التأمل - وخلافاً للذاكرة - فإنه مساند آيل "الى الإخفاق". لننظر في صورة البطل:

"وقد تأمل في معنى المأساة الإنسانية وبحث في أمر نسبيتها بعمق ومع ذلك فإنه يشعر بوضوح أن وعيه الإنساني ينساب بين أصابعه خلسة...".

لقد استند البطل الى التأمل في محاولة لاختراق جدار السجن والعودة الى حياته الانسانية، ولكن مساندته انتهى الى الانهيار في صورة الوعي الذي ينسرق من بين أصابع البطل. فالتأمل الذي كان يفترض فيه أن يعمق وعي البطل، وأن يمده بزاد يغذي فيه روح الصمود والأمل، نراه يفضي بالبطل الى خسارة وعيه، أو الجزء الأكبر من وعيه. فليعد البطل مرة أخرى الى وجه من وجوه الذكرى.

جـ ـ وهذا هو وجه التذكر. والتذكر ليس مجرد استدعاء للماضي كما هو الأمر في الذكرى، وانما هو اصرار على الماضي واعتصار لصوره:

"فاضطر أن يجلد نفسه ببعض الاستظهار والغناء... وقراءة رسائل زوجه بهوس.. فيما يجهد نفسه ليقنع الآخرين أنه ليس مجنونا، اذ كان الاتهام بالجنون يتربصه كوحش آخر يريد أن ينقض عليه".

والتذكر هنا لا يظهر مباشرة، وإنما نستخرجه من طريقة التعبير: "فاضطر أن يجلد نفسه بالاستظهار". وهذا يعني أن التذكر عملية "صعبه" مؤلمة، بل قل إنها نوع من التعذيب الذاتي الذي يمارسه البطل على نفسه.

والمرير في الأمر أن هذه "المازوشية" هي السبيل الذي يسمح له بالتمسك بإنسانيته، لأنها تأكيد لسلامة عقله، ودفع لتهمة الجنون.

جـ ـ فاذا انتقلنا الى "التفكير" كفعل مساند للبطل، ووضعنا منصوصاته في الاطار التالي:

ـ أقلع نهائيا عن التفكير:	ـ لكنه يذكر:	ـ أغمض عينيه
. بالشعر	. أنها جميلة على نحو ما	حزنا على إنسانيته
. والموسيقا	. كذلك كانت الموسيقا رائعة	
. وحتى عن رسائل زوجه	. والشعر بطريقة ما	
. وعن وجهها الجميل		

وجدنا أن الذكرى هنا اسم آخر للتفكير. ألا ترى أن إبدال أحدهما بالآخر ميسور لأن كليهما يحمل محتوى الآخر؟. هذا هو ما حدا بنا الى وضع هذه المنصوصات في جدول ييسر على القارىء فهم عملية الابدال.

ولكنه في حين يخفق التفكير منذ البداية في أن يكون فعلا مسانداً للبطل، نراه تحت اسم آخر هو الذكرى لا يعترف بإخفاقه. ثم ما يلبث الاخفاق أن يفرض نفسه ـ رغم ومضة الذكرى في صورة العينين المغمضتين.

جـ ـ ويأتي المساند الأخير للبطل وهو فعل التسجيل:

ـ فكر في أن يسجل آخر ما يعتريه من عواطف وأحاسيس . . ـ وقد يحتاجها كشهادة تؤكد أنه كان يمتلك ذاكرة . . . وكان يمتلك اسما وقلبا	ـ اذ إن النسيان يمتد الى عقله والى عواطفه . . ـ حبيبتي سمراء . . . أو بيضاء . . . لوّنها السحر . ظلّلها الغمام . . . أنفاسها أنسام من إرم ذات العماد . . .

والتسجيل هنا مساند لمساند. فالبطل يستدعيه ليعزز به فعل الذكرى. لقد امتد النسيان الى قلبه وعواطفه مما يهدد الذكرى ويدفع بالبطل الى التسجيل.

وعندما يلجأ البطل الى هذا الفعل فلكي يؤكد إنسانيته. فامتلاكه لاسم وقلب، لعقل وعاطفة، يميزه كإنسان عن سائر المخلوقات. وتأتي النتيجة الطبيعية لكل ذلك في طغيان النسيان، واجتياح الذهول والهذيان. واللافت هنا أن البطل قد وصل الى المرحلة التي أضحى فيها عاجزا حتى عن تذكر لون زوجته. فلقد انتقلت زوجته ـ حبيبته من عالم المشخصات الى عالم المجردات مما يهيئ لاستقبالها كرمز في عالم الموت.

***

هذا هو عالم المساندين. فلو أردنا أن نلقي نظرة أخيرة على فعاليتهم وصيرورتهم كان لنا أن نقول:

ان السمة التي تجتاح هؤلاء هي السلبية. والسلبية قد تظهر منذ البداية كما هو شأن «الحلم» و«التفكير» و«التسجيل». وقد تلتقي مع السمة الايجابية، لكنهما تؤولان معا الى السلبية كما هي حال الذكرى. وحتى لو كانت السمة الايجابية هي ما يدمغ المساند في بداية فعله، فإن هذه السمة تخفق في فرض نفسها، وهذه هي حال «الرسائل» و«التأمل». وإذا استطاع أحد المساندين أن ينتهي بصورة إيجابية ـ كما هو الأمر في حال «التمثل» ـ فإنه لا يستطيع ذلك إلا بفضل مساند آخر. وهنا أيضا فإنه لا بد من الالتفات إلى أن مساند المساند ينتهي الى الإخفاق.

وفي بعض الحالات يمتنع النص عن الجهر بالنتيجة التي يفضي اليها الفعل المساند، مما يوهمنا بامكانية نجاحه. ولكننا ـ حتى هنا ـ وهذا هو شأن التذكر والذاكرة ـ نستطيع أن نتلمس النهاية منذ البداية.

وفي كل هذا وذلك، فان مساندي البطل يتهون الى العجز والاخفاق. ونستطيع في هذا الصدد أن نقول: ان العالم المساند للبطل عالم "ملغوم" من داخله، مما يهيء لسقوطه في أي لحظة. ولكن الكاتب ـ وهنا تكمن احدى خصوصيات كتابته ـ لايسمح لهذا العالم بالسقوط دفعة واحدة، وإنما هو يستفيده حتى آخر طاقة فيه مما يمهّد مرة أخرى للمقاربة المدهشة بين الأقصوصة والتراجيديا.

هذا عن فاعلية المساندين. فأما عن صيرورة المساندة فإننا نلاحظ تباينا مطرداً بين عالمين، عالم الحياة الانسانية التي تضم الزوجة والشعر والموسيقا، وعالم السجن الذي يبتلع البطل.

ان نظرة متفحصة الى عالم المساندين تكشف ان الذاكرة هي أول أفق في هذا العالم البعيد. فالبطل يذكر أولا ثم يتمثل في مرحلة أخرى ويحلم في مرحلة ثالثة. وهذا يعني أن هناك تدريجا عضوياً في الانتقال من عالم الواقع الى عالم اللاواقع. ان البطل يبتعد بالتدريج عن حياته الإنسانية حتى تتحول هذه الحياة الى حلم حياة وحسب. ولاشك في أن فعل الزمن والقهر والأشغال الشاقة . . . قد أبعد البطل عن حياته الإنسانية، وتركه عاجزاً عن تذكرها أو استحضارها، فتحولت الى مجرد حلم جميل بعيد.

وإذ يحاول البطل التشبث بذاكرته ـ في محاولة جديدة لاستحضار ماضيه ـ نراه وهو يدخل في حلقة جديدة من حلقات التباعد المطرد بين الحاضر والماضي، بين الحياة اللاإنسانية الحاضرة والحياة الإنسانية السالفة. فالذكرى تحولت الى تشبث بالذاكرة.

ويقدم الانتقال من التشبث بالذاكرة الى التأمل دورة جديدة من دورات التباعد المطرد بين الماضي والحاضر. ولكن مقاومة التباعد هنا تأخذ شكلا أعنف مما كان عليه في الدورة السابقة.

واما الدورة الثالثة والأخيرة فإنها تبدأ بالتذكر مرة أخرى، لتمر بالإقلاع عن التفكير، ثم تنتهي بقرار التسجيل.

ونلاحظ هنا أن عنف المقاومة قد بلغ حده الأقصى اذ أصبح التذكر نوعاً من التعذيب الذاتي الذي يفضي بصاحبه الى اليأس القاطع فالذهول والهذيان.

وقد يسأل سائل: أين هي الرسائل من هذه الدورات؟

ان عالم الحياة الإنسانية كما يتمثله البطل هو عالم يمكن تقليصه الى الزوجة. فالزوجة عالم يجسد عند البطل حتى الشعر والموسيقا. والزوجة عالم "مزدوج" وجهه الأول هو الصورة المثالية التي يعبر عنها الشعر والموسيقا والصمود. ووجهه الثاني هو الصورة الواقعية التي تعبر عن معاناة امرأة سجين. وضعفها وسقوطها[١٢]. وهنا ترسم حركة الرسائل أو صيرورتها، وذلك

بالعلاقة بين عالم الزوجة المزدوج، وعالم الزوج السجين. فكلما ابتعد الزمن بالزوج عن حياته الإنسانية، اقتربت رسائل الزوجة من وجهها الواقعي.

وهنا يكمن - في رأينا - أحد مواطن الروعة في هذه الأقصوصة. فالرسائل تفصح عن وجه مقاوم في البداية وعنيد. وذلك هو الوجه المثالي للزوجة، هذا الوجه الذي يضع مساندي البطل في موضع قوى ومساند يقرب بين البطل وزوجته، بين البطل وحياته الانسانية. لكن هذا الوجه مايلبث أن يشحب ويتهاوى فتشحب الرسائل، ويتهاوى المساندون، ويبتعد البطل عن الماضي، وتتسع الهوة بين الحياة الانسانية وحياة السجين.

- المعارضون -

وأول ما يفاجئنا في المعارضين هو الرعب. وسرعان ماتبين أن وجه الرعب هو السيارة السوداء. وهو وجه يتحول من سيارة سوداء الى عربة خيول، فعربة من عربات دفن الموتى.

وهذا التحول مشحون بالدلالات - فالسيارة السوداء تضع الرعب في إطار زمني محدد هو الزمن الصناعي زمن العصر الحديث. وأما عربة الخيول، فانها تعيد الى زمن قديم ما يلبث أن ينفتح على زمن أقدم منه تمثله عربة دفن الموتى. ولما كان الزمن هنا على علاقة بالموت، فإنه ينفتح على الزمن المطلق مما يضفي على السيارة السوداء وجها من وجوه الموت.

ويأتي ضمير الجماعة في قوله: "دفعوه الى السيارة السوداء كاشفا عن الحقيقة ذاتها». و"الذين" دفعوا بالبطل الى السيارة السوداء غير محددين ولامشخصين، مما يعني أن وجه الرعب خارج كل الأسماء والتعيينات فهو بلا اسم ولا هوية، وذلك بالقياس الى البطل الذي يتحدد باسم وهوية، ويحرص عليهما في حياته ومماته.

"هم"، وسيارة سوداء، وزنزانة، وأعمال شاقة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، لاحكماً قضائياً، ولامذكرة توقيف، ولاسيارة عدالة، ولاسجنا عادياً، ولاشرطة تبرز هويتها وهي تعتقل البطل. . . . . أفلا يفصح كل ذلك عن وجه الرعب الذي لايجد اسمه حتى ولو قالت الأقصوصة إنه المخابرات؟

فإذا انتقلنا الى بناء السلسلة الأمثالية للمعارضين وجدنا أفضل إطار لها في الجدول التالي:-

الرعب الذي «بدل ملامح وجهها الجميل بملامح بشعة. . .»
- هم الذين دفعوا بالبطل «إلى السيارة السوداء. . . .».
- السيارة السوداء.
- العربة السوداء التي مضت بالبطل «في ظلماتِ أيامٍ طويلةٍ موحشة. . . .».
- القيد سيما أن البطل «ليس مارداً يفلّ الحديد».
- السجن سيما أن البطل «ليس عصفوراً يعبر السموات».
- الحلم المخيف للزوجة؛ هذا الحلم الذي يهجس للبطل «بالموت والفناء».

- الزنزانة حيث حلق البطل «في النور الذي يشعّ من النافذة الوحيدة. . . «وهي مجرد بقعة صغيرة لاتتسع للحلم.
- الجدار العالي الذي يفصل بين البطل والحياة.
- وعيه الإنساني الذي «ينساب خلسةً من بين أصابعه».
- الاتهام بالجنون الذي «يتربصه كوحش آخر يريد أن ينقض عليه».
- الشمس التي «طال مكوثها في السماء».
- الريح التي «تلوثت بهباءٍ أحمر ساخن».
- الحديد الذي «اشتدت حرارته».
- الصخور التي «قست أكثر».
- شقوق كفيه التي «ترفت دماً أصفر فاسداً يحرق إهابه الملتهب».
- الأقدام التي «ركلته وتُفل على حمّالة».
- النسيان الذي «يمتد إلى عقله وعواطفه».
- العربة السوداء «وهي نوعٌ من عربات دفن الموتى».

لو قلبنا صفحة هذا الجدول بحيث يتحول الأعلى إلى جانبي، والعمودي إلى أفقي لحصلنا على سلسلة تأليفية جديدة تمكننا من استخراج عمق جديد للمعنى، فالسيارة والعربة والقيد والسجن والزنزانة والجدار. . . كلها من صنع الإنسان، بينما الشمس والريح والحديد والصخور من صنع الطبيعة. فأما ماهو من صنع الإنسان فإن الإنسان يسخره للقضاء على الوعي الإنساني، والتمهيد لاتهام البطل بالجنون. وأما ماهو من صنع الطبيعة فيتدخل بعد أن يكون قد تم استلاب وعي البطل. وما أن يبلغ هذه المرحلة من القهر والمعاناة حتى تبدأ صورة العالم بالاهتزاز أمام عينيه، ويدخل في روعه أن الطبيعة حتى الطبيعة تعمل ضده، وأن العالم، حتى العالم يتآمر عليه، وحتى جسمه يخونه في النهاية في صورة الخذلان الذي يؤول إليه. فلقد احترق إهابه، ونزفت كفاه، ولم يبق له إلاّأن تركله الأقدام، ويغيب في عالم النسيان، فالهذيان، فالموت.

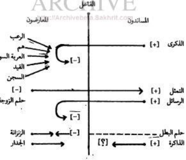
، ولكن علينا أن نلاحظ أن البطل "عبدالقادر ربيعة" لايسقط معنويا، وإنما يسقط ماديا. فهو لايوقع لأجهزة الرعب على وثيقة استسلامه، وإنما يقاوم حتى تتلاشى قواه، وينهار.

هذا عن الفعل المعارض في ذاته. فأما عنه بالتقابل مع ضده، فإن الحركة التي ترتسم حركة متناقضة. ففي حين يتجه الفعل المساند من القوة إلى الضعف فالانحلال، نرى الفعل المعارض وهو يتجه من القوة إلى الاقوى فالأكثر قوة. ولعل هذا مايفسر الانتقال في الفعل المساند من الواقعية إلى التجريد(في اطار الحركة الدائرية)، في حين ينتقل الفعل المعارض من المعنوي إلى المادي..

هكذا يبدأ الفعل المعارض بالخوف والرعب ليجد إطارا له السجن والزنزانة والجدار، ثم ينتهي الى الحديد والصخور وشقوق الكفين النازفتين والأقدام التي تركل البطل. فاذا التفتنا الى أن مساندي البطل ـ في معظمهم ـ من النوع المعنوي، وأن معارضيه ـ في معظمهم من النوع المادي، جاز لنا أن نستشرف النتيجة التي آل اليها البطل، وهي السقوط. ولاشك أن وضع البطل في السجن منذ البداية يهيء لمثل هؤلاء المساندين. فصموده يتوقف على قدرته الذاتية الجسدية والعقلية والنفسية. وانما يحق لنا أن نتساءل عن غياب رفاقه المطلق في السجن وخارج السجن. فباستثناء الزوجة لانلمح للبطل رفيقا واحدا يمكن أن يستند اليه. واذا كان وجود البطل في زنزانة منفردة يفسر الى حد بعيد غياب الرفاق في السجن، فكيف يمكن أن نفسر غيابهم عنه خارج السجن وهو الذي اعتقل من أجل قضية هي قضية الفقراء؟

الرأي في ذلك أن البطل مناضل "بلا رفاق". وأنه ينتمي الى طبقة، ويموت من أجلها، وأنه يواجه قدره وحيدا ويموت وحيدا على غرار البطل التراجيدي. أفلا ترى كيف ناضل "أوديب" من أجل شعبه، وكيف كان كلما جدَّ في ازالة اللعنة عنه كان يقترب من قبره؟ والأشد إيلاما هنا أن البطل يناضل من أجل طبقة لاينفك أفرادها يتآمرون على صموده، ويبتزون زوجته وهو في السجن. أفلا يرسم "صبي الفران" هذه اللوحة بكلتا يديه؟

وربما كان من المفيد أن نجسد كل ذلك في تصويرة ترسم المساندين والمعارضين وهم يفعلون ويتفاعلون على محور البحث.





وبنظرة هادئة متأنية، سيكون في وسع القارىء - انطلاقا من هذه التصويرة - أن يقرأ الأقصوصة بمفرده (١٣).

وإذا كان من فائدة لهذه التصويرة فهي أنها تعرض على النظر صورة الأقصوصة وهي تنسج خيوطها على غرار مايفعله النساجون. فالفعالون - مساندين ومعارضين - ينسجون أفعالهم جيئة وذهابا، صعودا ونزولا حتى يكتمل الخط الأخير من خيوط التحفة الفنية.

وعند هذه النقطة من البحث يجدر بنا أن نتوقف قليلا لنلقي نظرة الى الوراء نطل بها على ما أنجزنا وما ينتظر الإنجاز.

فلقد رأينا منذ البداية أن ندرس أقصوصتنا من خلال التصويرة النموذجية التي أعددناها لفرضية " غريماس ". وقلنا في حينه إن تلك التصويرة تقوم على محور الرغبة أو البحث. وقلنا ان قطبي هذا المحور هما الفاعل والرغبة.

كما وجهنا النظر الى محور يتعامد مع هذا المحور الأفقي، ولايكف عن اختراقه في كل لحظة من لحظات البحث أو الصيرورة.

فإذا التفتنا الآن الى الوراء وجدنا أن ما قمنا به حتى الآن ينحصر في تحديد الفاعل، والمحور العمودي الذى يبنيه المساندون والمعارضون. ويبقى اذن أن نعود الى المحور الأول، محور البحث لنرى عن أى شيء يبحث البطل، وفي أي شيء يرغب.

ونقترح لذلك أن تجعل الموضوع في جدول يضم جميع ظهورات الرغبة في الأقصوصة، سواء منها الموسومة بالغياب أو تلك الموسومة بالحضور. فموضوع البحث اما ان تتلمسه بشكل غير مباشر من خلال المنصوصات التي تشير الى استلابه من البطل، واما أن نقع عليه مباشرة في المنصوصات التي تفصح عنه.

[-] ماسلبه البطل	[+] مايطلبه البطل
ـ هي " حيث ظل يتذكر المرة الأخيرة التي رأى وجهها فيها . . . ". ـ ملامح وجهها الجميلة " التي بدلها الرعب بملامح بشعة راجعة من المسوخ الإنساني . . . " أو استبدل بها الخوف، البشاعة والتشويه. ـ وجهها الحقيقي الذي كأنه " غاب من ألوف السنين . . . وماتبقى منه أشتات لاتلتئم . . . . ". ـ صوتها الذي لايذكر منه الا " نغمة متلاشية يبددها الخيال المتهدم . . ". ـ حريته، في صورة تقييد يديه، أو تكبيله بالحديد، أو سجنه، أو النافذة الوحيدة التي لاتتسع للحلم. ـ نباهته التي حلت محلها البلاهة. ـ حياته الانسانية التي توقفت عن التقدم. ـ فرحها الذى حلت محله " أحزانها التي تنفثها له رياح حمراء ساخنة . . . ".	

[-] ماسلبه البطل	[+] مايطلبه البطل
ـ صورتها الجميلة التي استبدلت بها " صورتها المسوخية المتداعية . . . " . ـ حياته حيث يهجس له حلمها " بالموت والفناء .	ـ " حياتها هناك " . ـ " الحقيقة بكاملها " عن حياتها .
ـ حلمه في أن يكون ماردا أو عصفورا قادرا على الهرب من السجن .	ـ الحياة (بشكلها المطلق)، تلك الحياة التي يفصله عنها جدار عال . ـ دورة حياته السالفة . ـ مقاطع شعرية وموسيقية . . ـ وجه زوجه الجميل . . ـ حكايا الأمهات وتهاليلهن . . ـ رؤى عن الطبيعة الساحرة . . ـ بعض الحكم الصغيرة التي حفظها عن العجائز .
ـ وعيه الانساني الذي " ينساب من بين أصابعه خلسة . . . " . ووعيه حين " حدثت له أشياء كثيرة . . . في غيبوبته . . . . " . ـ عقله حيث " الاتهام بالجنون يتربصه كوحش آخر يريد أن ينقض عليه . ـ دمه الذى نزفته " شقوق كفيه دما أصفر فاسدا " . ـ الشعر الذى أفلت من يديه . ـ والموسيقا .	

[-] ماسلبه البطل	[+] مايطلبه البطل
ـ ووسائل الزوجة . ـ أو وجهها الجميل .	
	ـ جمال زوجته اذ " يذكر أنها جميلة على نحو ما . . . " . ـ روعة الموسيقا . ـ روعة الشعر .
ـ إنسانيته التي " أغمض عينيه حزناً " عليها . ـ أحلامه بالشعر والموسيقا وجمال زوجته . ـ حياته التي تهددها نبوءة الحلم . ـ ذاكرته إذ امتد النسيان " إلى عقله وعواطفه . . . " ، و " كان يمتلك ذاكرة . . . " . ـ حياته حين ألقيتْ آخر رسالةٍ فوق جثته . ـ حياتها حين جاء " شخصٌ بنوبةٍ جهم . . . ورمى إليه بفردةٍ من حذائها وقرطها . . . " .	

لو تفحصنا الآن منصوصات هذا الجدول، وأردنا تقليصها إلى وحداتها الكبرى، لوجدنا أن موضوع البحث ينحصر في اتجاهين :

* ـ الأول وهو ما سلبه البطل . وهذا الاتجاه ترسمه حياته الانسانية بجميع أبعادها . فالحياة الإنسانية عنوان " يستوعب الوجه الحقيقي للزوجة، وحرية البطل، فأما الوجه الحقيقي للزوجة فانه يطوى في وجنتيه فرحها وصوتها وصورتها الجميلة ورسائلها . وأما حرية البطل فإنها تشمل ارادته ووعيه وعقله وذاكرته . هذا بالإضافة إلى الشعر والموسيقا .

* ـ والثاني وهو ما يبحث عنه البطل دون أن يلصق به علاقة الاستلاب. وليس من الصعب أن نلاحظ أن مايبحث عنه البطل يتفق تماما مع ما افتقده . فجل ما يطمح اليه هو

استعادة دورة حياته السالفة. وهى الحياة التي كان يتحرك فيها بحرية في إطار الشعر والموسيقا والزوجة الجميلة بالإضافة إلى بعض الشجون الجانبية كحكايا الأمهات والحكم التى حفظها عن العجائز.

وربما كان من اللافت أن البطل ـ في بحثه عن رغبته ـ يلح على مفهوم الجمال، حتى لتتردد كلمة الجمال وحدها في ستة منصوصات. فإذا أضفنا إلى ذلك أن الشعر جمال، والموسيقا جمال، كان الجمال يغطى نصف موضوع البحث أو نصف أفق الرغبة.

ولعل هذا مايفسر ـ مرة أخرى ـ ومن منظور آخر ـ عنوان هذه الأقصوصة. فالتشويه الذى خضع له البطل حصر أحلامه في إزالة آثار التشويه، والصلاة من أجل الجمال.

ومن اللافت أن البطل الذى اعتقل وعذب وأهين من أجل قضية الفقراء لايحمل أية رغبة في تجديد عهد النضال. فإرادته المستلبة ووعيه وعقله وذاكرته وحتى أحلامه وحياته التي تخرج من جسده في صورة الدم النازف . . . كل ذلك وضعه في موضع يعجز فيه عن التفكير في أبعد من الأفق الذى ترسمه الزنزانة . . . أفق الخلاص الفردي. فلقد هيمنت السيارة السوداء ـ بكل ماترمز اليه ـ على البطل، ووضعت مطامحه في موضوع متواضع بسيط : زوجة "وشعر" وموسيقا.

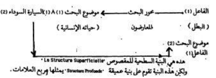
ولكن، هل يمكن أن يفكر المرء في الشأن العام قبل أن يسترد حياته الانسانية ؟

* * *

هكذا نقفل محور البحث :

فاعل يبحث عن موضوع. الفاعل هو البطل، وموضوعه هو حياته الانسانية. ولكن هذه الحياة في قبضة فاعل آخر هو "هم"، أعني المخابرات. وإذ يتمكن الفاعل الثاني من القبض على الفاعل الأول، فانه يحوله من فاعل إلى موضوع بحث. وعلى محور البحث ينتصب المساندون والمعارضون بما يفضى إلى التصويرة السردية التالية

Le Schema narratif



هذه هي البنية السطحية للمقصوص "Le Structure Superficielle"
ولكن هذه البنية تقوم على بنية عميقة "Structure Profonde" يمثلها مربع العلامات.

ولقد آن الأوان لتقديم هذه البنية العميقة .

فالمقولة الدلالية "Categorie Semantique" التي ترتكز عليها الأقصوصة هي مقولة الموت . ولما كانت المقولة الدلالية ـ خلافا للمقولة الفلسفية ـ تقوم على حدين ضديين ، فإن علينا أن نبحث عن الحد الآخر للموت . ونحن لانبحث عن هذا الحد بشكل تجريدي أو منطقي ، وإنما نبحث عنه في الأقصوصة التي ندرسها . وهذا الحد هو الحياة التي تنازع بين يدى الموت . فحدا المقولة اذن هما الموت والحياة ، وهما حدان ضديان متعارضان .

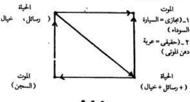
الموت ←———→ الحياة

ولكن الموت لايقضى على البطل مباشرة ، والا لما كانت هناك أقصوصة ولا مقصوص . وانما هو يضع البطل في السجن أولا مما يسمح له بالمقاومة ، ويتيح له فرصة التمسك بخيوط الحياة الواهية . فالسجن وان كان حصرا للحياة ، فإنه ليس قتلا لها . انه حالة تتوسط بين الموت والحياة . فهو ـ من جهة ـ ليس موتا ، وهو ـ من جهة أخرى ـ ليس حياة ، ولكنه يربط بين الموت والحياة عن طريق الخيال والرسائل التي تبعثها الزوجة إلى البطل .

ولكن الخيال ما يلبث أن يخفق في أداء مهمته حيث أعلن البطل إقلاعه النهائى عن التفكير . كما أن الرسائل تخفق في مهمتها حيث يتحول محتواها بالتدريج ويطغى عليها الطابع السلبي في نهاية المطاف .

وهنا نرى أن الموت الذى بدأ مجازيا في هيئة العربة السوداء ، قد تحول إلى موت حقيقي في هيئة إحدى عربات دفن الموتى .

وهكذا نصل إلى مربع العلامات :



* * *

هكذا أصبح في مقدورنا أن نختصر «التشويه من الداخل» في سلسلة تأليفية "Chaine Syntagmatique" «من أربعة متصوصات :

سيارة سوداء/ تضع حياة البطل في السجن/ واذ يحاول البطل أن يحيا بالرسائل والخيال/ فانه يخفق في محاولته ويموت على وجه الحقيقة .

هذه هي البنية العميقة للأقصوصة . وهي ـ كما نرى ـ بنية تحصر المعنى . فلكي يكون هناك مقصوص ، يجب أن يتحرك الحدث . ولو عبرت بنا الأقصوصة من الموت الى الحياة مباشرة ، لما كان هناك مقصوص وانما مجرد خبر. فأما العبور من الموت الى عدم الموت ، ومن عدم الموت الى الحياة ، ومن الحياة الى عدم الحياة ، فالموت النهائي . . . فانه هو الذي يجعل من الخبر أقصوصة .

فاذا سألت عن العلاقة بين مربع العلامات عند «غريماس» والتحليل الشكلاني عند «فلاديمير بروب» قلنا إن «غريماس» ـ على غرار «بروب» الذي تمكن من اكتشاف البنية العميقة للقصة العجيبة ـ يحاول أن يكتشف البنية العميقة للأقصوصة كجنس أدبي مستقل . والأمر ـ بطبيعة الحال ـ شاق جدا ، لأنه يحتاج الى تحليل مئات الأقاصيص ، وتطوير العدة المنهجية المختصة . ولكن عمل «غريماس» وكل المدارس العلاماتية يندرج في هذا الاطار .

لقد استطاع «بروب» ـ بعمله الجبار ـ أن يحدد الوظائف التي تخضع لها كل القصص العجيبة ، كما استطاع أن يحدد ترتيبها وأبعادها الكونية . وانطلاقا من ذلك العمل العظيم تسعى الدراسات الى تمييز كل لون من ألوان المقصوص كجنس ذي بنية ثابتة . وكما أصبح في مقدور كل من يمتلك منهج «بروب» أن يصنع قصة «عجيبة» ، فانه سيصبح في مقدور كل من يمتلك البنية التي ينطوي عليها جنس الأقصوصة أن يكتب منها ما يشاء .

هل عرفت الآن ما معنى القول بانتاج المعنى ؟ ثم هل عرفت ما معنى أن يسيطر الغرب على لغة الآخر ؟

ان حصر المعنى في بنية توليدية ثابتة يعني القدرة على التحكم به والسيطرة عليه . انه يعني امكانية انتاجه بكل بساطة . وهنا تكمن المواجهة الخفية بين عالم التقدم وعالم التخلف . فالمواجهة قبل أن تكون مواجهة بالسلاح هي سيطرة على لغة الآخر وعالمه الدلالي والعلاماتي .

العالم الأول يضع العالم الثاني في العقل الالكتروني ، بينما يبقى العالم الثاني يتساءل : ما علاقة العلم بالأدب ؟ وما فائدة الاحصاء في النقد الأدبي ؟ وما نفع البنيوية والعلاماتية ؟ وما الجدوى من المناهج الحديثة؟ .

واذ أعتذر عن هذه المداخلة الصارمة ، فانني أعتقد أن الأمر يستدعيها .

فاذا عدنا الى أقصوصتنا كان لنا أن نقول : ان البنية التي تتحرك فيها بنية «ثابتة . فمادام الكاتب قد بدأ أقصوصته بالموت ، فانه كان لا بد أن يمر إلى الحياة عن طريق اللاموت . وسواء في ذلك أن يحمل اللاموت اسم السجن أو المنفى أو المرض . . . أو أي اسم آخر . حتى اذا ما

وصلنا الى الحياة كان بامكان الأقصوصة أن تتوقف أو آن تتطور من جديد في اتجاه اللاحياة فالموت .

وقد تتوقف الأقصوصة عند اللاحياة ، كما قد تتابع تطورها حتى بلوغ الموت النهائي . وفي كل ذلك تمتلىء هذه الحلقات أو هذه الأدراج الثابتة بمحتويات وأسماء شتى . حتى اذا ما اكتمل المربع العلاماتي اكتملت بين أيدينا الحلقة الأولى من حلقات توليد المقولة المعنوية الأساسية .

وقد يخضع المربع العلاماتي لتوليد ثان ، وثالث ، ولكن الأمر في هذه الحالة رهن بطبيعة المقولة التي تؤسسه ، والعلاقات التى تبنيها .

فاذا سألت : أين تكمن خصوصية كل أقصوصة داخل الجنس الذي تنتمي اليه ، قلنا ان الخصوصية تكمن فى البنية السطحية ، أو التصويرة السردية . فللكاتب أن يختار مسانديه ومعارضيه ، وآن يملأ الأدراج الفارغة بما يشاء من المحتويات . فالحلقات الثابتة ، أو زوايا المربع ، بالاضافة الى جبرية الاتجاه . . . كل ذلك يشكل المعطيات الأولية للبنية العميقة للأقصوصة . وأما التحرك داخل هذه البنية ، من اقتصار على بعض حلقاتها ، أو تشعيب وتقليص لبعض حركاتها ، فهو ما يشكل خصوصية أقصوصة أو أخرى .

هذا من وجهة النظر العلاماتية . فاذا شئت أن نبقى داخل هذه الوجهة ، دون أن ننتقل الى الوجهة الأسلوبية ، قلنا ان خصوصية «التشويه من الداخل» تكمن في عملية التداخل . فالأقصوصة لا تقدم ـ بين يدي قارئها ـ المساندين والمعارضين بشكل مباشر أو دفعة واحدة . كما أنها لا تقدم البطل ولا الرغبة أو موضوع البحث بشكل واضح وصريح .

هكذا يتشابك المساندون بالمعارضين ، ويتدغم الموضوع في البطل والبطل المضاد . فالكل يتداخل في الواحد ، والواحد يتجلى في الكل . وعلى العلاماتي أن يفصل بين هذه المتداخلات ، ويحل تلك المتشابكات فالأقصوصة لاتقدم أي عنصر على طبق من ورد . وانما هي تمد منه طرفا لتسحبه ، ثم تمد طرفا آخر من عنصر جديد . وحين تعود الى العنصر الأول فانها تزوده بنسيج آخر . . . وهكذا . .

وتبقى مهمة العلاماتي في البحث عن هذه الأطراف الممزقة ، والأشلاء المتناثرة من أجل بناء الخيط الأخير.

إن دراسة هذه الأقصوصة تعني اذن إعادة تركيبها ، وفك تشابكاتها وتداخلاتها الغريبة والعجيبة . وربما كان في ذلك موضع روعتها وجاذبيتها . فهل نستطيع أن نتساءل ـ مرة أخرى ـ عن العلاقة بين الأقصوصة وعنوانها ؟ . هل نستطيع أن نربط العنوان بالتقنية «التشويهية» التى راح يجريها صاحبها عن وعي أو لا وعي ؟

وعود على بدء ، فإن الأقصوصة التى بين أيدينا تبدأ بالموت ، وتنتهي بالموت . فالموت هو البداية وهو النهاية . الموت هو المهيمن سيد الساحة المطاع . فأما البطل فإنه يعيش هذا الموت ؟

أعني خضوعه للسيارة السوداء كقدر مفروض عليه . . . قدر لا يستطيع ازاءه شيئا . هكذا تتقلص طموحاته ، ويكتفي من الحياة بالعيش الى جانب الزوجة والشعر والموسيقا .

ولعلنا هنا نضع أيدينا على خيط من خيوط القدرية التي تلتف على عنق البطل . انه خيط الزمن الذي يعيشه البطل كحاضر أبدي . فهو أبدي «لأنه لا تحده الساعات ولا الأيام ولا السنوات . وهو أبدي لأنه لا بداية ولا نهاية . ان البطل يعيش الزمن بشكل مغاير لما يعيشه الآخرون . فالزمن ليس ماضيا يقود الى الحاضر فالمستقبل . ولكنه حاضر ينظر صاحبه الى المستقبل فيراه في الماضي . وماض لا يمكن للبطل ـ بطبيعة الحال ـ أن يعود اليه ، فيحاول ـ عبثا ـ حمله الى السجن ، وبممارسة اللعبة اللازمنية . وهكذا تلتقي حلقات الزمن الثلاث في حلقة واحدة هي حلقة الحاضر الأبدي . أفلا ترسم هذه اللوحة صورة الحركة المشلولة ؟

ومرة أخرى تنهض صورة «أوديب» ، لا «أوديب الملك» وحسب ، وانما «أوديب» الذي وجد نفسه في «كولونا» بين أيدي آلهة الانتقام .

الهوامش

١) أصدرت مجلة "Tel Quel" الفرنسية كتابا بعنوان «نظرية جامعة» خصصته لعدد من الدراسات النظرية التي دارت في المجلة وحولها على مدى سنوات عديدة. وكانت دراسة «بارت» التي بعنوان «دراما، قصيدة، رواية» من الدراسات التي تصدرت هذا الكتاب:

"Théorie d'ensemble", ed. Du Seuil, Coll. tel Quel, Paris, 1968

٢) المقصوص "Le récit" هو الاسم الأجناسي "Le nom générique" الذي تنضوي تحته جميع الأسماء التابعة لهذا الجنس من قصة "conte" وأقصوصة "Nouvelle" ورواية "Roman" وسيرة "Légende" وحكاية "Histoire" وأحدوثة "Anecdote" وأمثولة "Fable" ومثل "Fable"... وغيرها. والكلمة الفرنسية مشتقة من اللاتينية "recitare" التي تعني قرأ بصوت عال، ثم أصبحت تعني "reciter" أي قص. ومن معانيها: ما ينقل كتابة أو شفاها من أحداث حقيقية أو خيالية. ومنها: قال من الذاكرة، أي استظهر.

٣) نشر البحاثة الشكلاني الروسي «فلاديمير بروب» كتابه الذي بعنوان «مورفولوجيا القصة» في عام ١٩٢٨. ويعد هذا الكتاب الأساس المنهجي الذي قامت عليه الدراسات النظرية والتطبيقية في مجال تحليل المقصوص ومعظم مجالات العلوم الانسانية. فلقد استطاع «بروب» في تحليله للقصص العجيب عند شعوب الاتحاد السوفيتي أن يكتشف البنية التي تحكم هذه القصص. ومن ذلك أن وظائف القصة لا يمكن أن تتجاوز الإحدى والثلاثين وظيفة، وأن التتالي الثابت بين الوظائف أمر «محتوم» في جميع القصص، وأن ما ينطبق على القصص العجيب السوفيتي ينطبق على القصص العجيب عند جميع الشعوب الأخرى. ومن هنا تكشف كونية القوانين البنيوية التي تحكم هذا الجنس الأدبي. ومن هنا راح «كلود ليفي ستروس» يعد «بروب» أبا للبنيوية. ونظرا للأهمية التأسيسية التي ينطوي عليها هذا الكتاب فقد قمنا بترجمته الى العربية بالاشتراك مع الدكتورة «سميرة بن عمو». وهو الآن قيد الطباعة.

٤) نشرت هذه الأقصوصة في ملحق «الثورة» الأدبي في دمشق أوائل عام ١٩٨٠م.

٥) "Anthropologie Structurale" - deuxième Volume - ed. Plon - paris - 1973 - P - 224

٦) ما نضعه بين قوسين غير منصوص وانما يفترضه النص.

٧) ويقوم المربع في الأساس على مقولة: ذات حدين ضدين (أ/ ب)، كالحياة والموت، والثقافة والطبيعة والذكورة والأنوثة.. الخ. ويمكن أن نطلق على هذه المقولة المعنوية اسم «المحور الدلالي والذي يمكن رسمه على النحو التالي:

وانطلاقا من التقابل بين هذين الحدين يمكن أن تنشيء علاقة جديدة خاصة بكل منهما، وهي علاقة النفي:

أ ب أ ب أ ب

ـ فاما العلاقة الأولى (أ/ ب) فهي علاقة ضدية "Relation de contrariété".

ـ ومثلها هي العلاقة بين (ن أ/ ن ب)، وانها تسمى «ما تحت الضدية».

ـ وأما العلاقة بين (أ) و (ن أ) فهي علاقة نفي Relation de negation

ـ ومثلها هي العلاقة بين (ب) و (ن ب).

وأما العلاقة بين (ن أ) و (ب) فهي علاقة تضمن "Relation d'implication".

ـ ومثلها هي العلاقة بين (ن ب) و (أ).

ـ وأما العلاقة بين هاتين العلاقتين الأخريين فهي علاقة تكاملية.

ولكي تكون العلاقة ضدية بين حدين فإنه يجب ويكفي ـ كما يعلمنا «غريماس» ـ أن يكون نفي (أ) أي (ن أ) متضمنا لـ (ب)، وأن يكون نفي (ب) أي (ن ب) متضمنا لـ «أ».

٨) فاذا قلت: لماذا لم تدرج أحلام البطل وتخيله وتمثله . . . في هذا الجدول، قلنا إن هذه وأشباهها تنتمي الى الأفعال المساندة أو المعارضة للبطل ولا تنتمي الى صفاته.

٩) بعيدا عن الدخول في التفاصيل التي يزودنا بها علم العلامات للتمييز بين فاعل "[illegible]" وفعّال "[illegible]" ومفاعل "[illegible]" فإننا نوجه النظر الى هذا التعريف الذي يقدمه أحد العلاماتيين ـ وهو "[illegible]" لمصطلح «فعّال»: «فالفعّالون هم الكائنات أو الأشياء، التي تشارك في الحدث تحت أي عنوان كان، وبأية طريقة كانت، حتى ولو كان ذلك تحت عنوان صوري بسيط، وعلى النحو الأكثر سلبية».

وإنما نشير الى هذا التعريف لكي نجنب القارىء التقليدي صدمة النظر الى المساند أو المعارض كشيء لا كشخصية، فقد حل مصطلح «الفعال» ـ تدريجيا محل مصطلح الشخصية في علم العلامات لأنه يغطي الكائنات البشرية والحيوانات والموضوعات والمفاهيم.

ولما كان ذلك في حاجة الى بحوث نظرية مسهبة لعرضه وتوضيحه، فإننا نأمل في تحقيق ذلك في وقت قريب ملتزمين هنا بوعدنا المبدئي بتجنب الدخول في التفاصيل. فأما من أراد التعمق في كل ذلك فإننا ننصحه بالعودة الى أعمال «غريماس» ومعجمه العلاماتي.

١٠) الأرقام داخل الجدول تتناسب مع متصوصات الحلم في كل من الرسائل الأربع.

١١) وهناك حلم «آخر للزوجة يعبر عن اخفاقها في مواصلة الحياة على طريقة المناضلين. وفي هذا السياق تقول: «أحلم بحياة أخرى غير التي نعيش. اني بائسة».

١٢) على أن تفهم السقوط هنا بالمعنى النضالي لا الأخلاقي.

١٣) ترمز العلامتان (+)، (−) في التصويرة السابقة الى الفاعلية الإيجابية والسلبية للمساندين وأما علامة الاستفهام (؟) فإنها ترمز الى غياب القيمة التي ينتهي إليها أحد المساندين. ففعله غير محدد النتيجة لا سلبا ولا إيجابا.

وأما السهم (ـــــــ) فإنه يحدد اتجاه الفاعلية التي يقوم بها الفعال، والنتيجة التي يؤول اليها. وأما الخط المتقطع (ـ ـ ـ) فيرمز الى أن المساند لا يقدم أية فاعلية في حلقة. فهو يبدأ سلبيا وان استدعاه البطل لنجدته.

١٤) يشير هذا الرمز (٨) الى دلالة الوصل، في حين يشير مقلوبه (٧) الى دلالة الفصل. والمقصود هنا أن الحياة الإنسانية التي يبحث عنها البطل غير موجودة بشكل منفصل أو مستقل، وإنما هي في قبضة فاعل آخر.

وكيف أعطى المشورة المحكمة التي عمل بها الملك، وحين أريد توجيه الشكر للرشيد قال: " ليس من حقنا أن نتقبل الشكر، فالذي يستحق الشكر هو أمير الكويت الشيخ أحمد الجابر الصباح، وما نحن إلا رسله وما على الرسول إلا البلاغ. اللهم اشهد اننا بلغنا "[39].

ومن مطالعة أحداث هذه الرحلة منذ صدور التكليف الأميرى بها إلى حين العودة منها، يتبين أن الشيخ الرشيد حقق نجاحا في هذه السفارة التي تمت على أعلى المستويات فقد أثار إعجاب الملك فيصل الأول، ورجال دولته وإعجاب مرافقه يونس بحرى الذي تحدث عن ذلك في مخطوطه المذكور مما يكشف عن جانب جديد من جوانب شخصية " عبدالعزيز الرشيد" وجدارته في تولي المسئوليات ـ الكبيرة على مستوى الدولة، وما يتمتع به من حكمة وحنكة ودراية وأمانة، وهذا بحد ذاته يعطي لآرائه التي طرحها في مقالاته ومحاضراته بعدا وقيمة، وأصبح من حق الرشيد أن يطلق عليه صفة " رجل الدولة" في العمل السياسي[40].

(الدعوة إلى الرياض والرحلة إلى البحرين وأندونيسيا)

لم ترد دعوة الرشيد إلى الرياض في أى مرجع من المراجع التي تحدثت عنه، إلا أن يونس بحرى ذكرها مؤخرا في مخطوطه السابق مؤكدا قيامه ورفيق دربه الشيخ عبدالعزيز الرشيد بزيارة الرياض تلبية لدعوة من الملك عبدالعزيز آل سعود، وذلك عن المرحلة الثالثة من مراحل حياة الشيخ الرشيد: " . . . ثم انتهت بذهابنا معا إلى الرياض بدعوة من المغفور له الملك عبدالعزيز ابن الامام عبدالرحمن آل سعود رحمه الله بتشجيع من سمو الشيخ أحمد الجابر أمير الكويت الخالد. " .

وذكر يونس بحرى أن الشيخ أحمد الجابر زودهما بكتابي توصية أحدهما للملك عبدالعزيز والآخر لأمير البحرين، كما زودهما بتذاكر السفر إلى البحرين [41].

فهل تمت هذه الزيارة إلى الرياض فعلا. ؟ أم أن المحطة الأولى كانت هي البحرين، وهناك حصل التعديل في مسار الرحلة ثم تمت المقابلة مع الملك عبدالعزيز في الأحساء؟.

مستويات شعر الغزل عند العقاد

د. أحمد درويش

تحتاج النظرية النقدية الحديثة، وملامح الأجناس الأدبية فى إطارها، إلى مراجعة بين الحين والحين، فى محاولة للوقوف على سمات التطور الذى لحق بمسيرة الأدب العربى خلال القرن الذى نستشرف الآن نهايته، والذى يعد دون شك من أغنى القرون فى مسيرة هذا الأدب حيث صبت حلاله مياه كثيرة فى القنوات، وهبت نسائم مختلفة من أنحاء متفرقة، وألقيت أضواء كثيرة على الماضى ساعدت على اكتشاف جوانب منه، تشبث فريق بها، وتردد آخرون ازاءها، على حين تركزت أنظار أخرى على لحظات مغايرة فى الزمن الآنى أو القادم، وخلع كل ذلك آثاره على النتاج الأدبى تنظيرا وابداعا.

ولا شك أن نظرية الشعر كانت من أكثر النظريات التى حظيت بجانب كبير من نشاط النقد والإبداع معا - على الأقل فى النصف الأول من هذا القرن - والتى ما تزال تشهد مزيدا من هذا النقاش، وتشهد فى إطاره قفزات من التطور تبدو الصلة فيها أحيانا واضحة بين بعض حلقاتها، وتغمض هذه الصلة أو تختفى فى حلقات أخرى، بما يعود أثره على ملامح النظرية التى يسعى كل أدب حى نام إلى صياغتها من خلال مبدعيه وناقديه وقارئيه معا.

وربما كانت العودة إلى مناقشة جوانب من إبداع الرواد واحدة من الوسائل التى تعين على الوصول إلى الهدف الذى أشرنا إليه من خلال محاولة إعادة الفهم والاكتشاف، ومراجعة مقولات استقرت فى الأذهان وكادت تصبح من كلاسيكيات النظرية الأدبية عند قراء الأدب العربى الحديث، مع أنها فى حاجة إلى المزيد من التأمل والمناقشة.

ولعل إنتاج الشاعر الكبير عباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) يقدم عناصر مفيدة فى هذا الإطار، لأنه إنتاج غنى على مستوى الكم والكيف وهو كذلك إنتاج مشفوع بتصور نقدى - يكاد يصل إلى حد النظرية فى مجال الشعر خاصة - طرحه صاحبه فى مجال الكتابة النثرية، مناقشة لأعمال إبداعية أخرى، أو تأصيلا لأفكار نظرية، ومن ثم فهذا الإنتاج فى ذاته صالح لأن يكون مجالا لدراسات مقارنة بين التصور النظرى والإبداع التطبيقى، ثم انه إنتاج كان وما يزال مثيرا للنقاش سواء فى حياة صاحبه التى اتسمت بالحركة الفكرية المتصلة والحادة أحيانا، وانتعاش الآراء المتقابلة فى مناخ اعتبر موجة مد واعدة فى تاريخ الفكر العربى المعاصر، أو بعد مماته حيث يتجدد النقاش حول القيمة الحقيقية لآثار الرواد، ولقد كان عام ١٩٨٩ وهو الذكرى المئوية لميلاد كوكبة منهم: العقاد وطه حسين والمازنى وميخائيل نعيمة، مناسبة لطرح التساؤلات من جديد.

غير أنه ربما يلاحظ بالنسبة للمناقشات التى دارت حول شعر العقاد خاصة، أنها مناقشات لم تخل فى كثير من الأحايين من آثار الانتصار له أو عليه، ومايتبع ذلك عادة من رجحان كفة « الحكم » على كفة « التحليل » وهما خطوتان فى النقد الأدبى، يميل الاتجاه الحديث إلى ترتيب الأولويات بينهما بحيث يأتى التحليل أولا ويتبعه الحكم اذا جاء فى صوت يشف أكثر مما يصرح.

ولعل من آثار ذلك أن عد شعر العقاد عند بعض النقاد شعرا يمثل قمة التجديد، ويمكن أن يحمل وحده عبء نصف التجديد الذى تم فى الثلث الأول من هذا القرن[١] على حين يرى آخرون أن معظم شعر العقاد « من الأجدى على الناس ألا يعنوا أنفسهم فى فهمه مكتفين بقراءة ما اضطر الشاعر نفسه أن يقدمه بين يديه من نثر »[٢] ويرى آخرون أنه رغم محاربته لمدرسة شوقى ظل يدور فى إطارها فى النهاية[٣]. بل إنه ربما تتباين الآراء حول قصيدة واحدة للعقاد مثل قصيدة « ترجمة شيطان » فتضعها بعض الآراء النقدية فى صدارة الإنتاج الشعرى العربى فى أوائل هذا القرن[١] على حين يرى آخرون أنها ليست سوى تجديف صيغ فى لغة جافة غامضة[٢].

ونحن لا نريد أن نقلل من قيمة هذه الآراء فقد جاءت فى سياق دراسات أخصبت النظرية الشعرية فى النقد العربى الحديث، ولكننا نريد أن نقف أمام قطاع واحد من قطاعات الإنتاج الشعرى عند العقاد وهو « شعر الغزل » بحسبانه واحدا من التجارب الشعرية المتميزة عند العقاد، ونعيد قراءة الملامح العامة لهذه التجربة فى إطار يتوخى التحليل ولا يتعجل الحكم.

كانت تجربة العقاد الشعرية فى مجملها حرية بأن تثير كثيرا من التساؤلات لأنها بدت « جديدة » أيا كان معنى الجدة، ولأنها حاولت أن تطرح من الأسئلة ـ من خلال النظر أو التطبيق ـ ما لم يكن يطرح من قبل، أو ما كان يطرح على استحياء، وربما كان السؤال الرئيسى الذى طرحته، هو نفس السؤال الذى شغل به شعراء ونقاد أوروبا فى القرن التاسع عشر منذ حدث الاقتراب الشديد بين فروع المعرفة، وتحسست ألوان الإبداع الفنى والدراسات الانسانية من جديد موقعها على خريطة « الفائدة » لاعلى طريقة أفلاطون فى الجمهورية فى السؤال عن قيمة فائدة الشعراء بالقياس إلى فائدة الحراس فى جمهوريته، وهو السؤال الذى أخرج الشعراء أو كاد من بؤرة المجتمع، ولكن السؤال طرح هذه المرة على طريقة الشاعر الفرنسى لوتر يامون الذى تساءل قبل أن ينهى عمره القصير عام ١٨٧٠ : « لقد عرفت أن هناك فلسفة وراء العلم، فهل هناك فلسفة وراء الشعر ؟ »[١٢] وهو سؤال عقب عليه الناقد الفرنسى رولاند دى رينفيل فى مطلع النصف الثانى من هذا القرن بأنه ما زال سؤالا واردا، وتساءل بدوره: « هل يعنى هذا أن الشعر ليس إلا نشاطا « مجانيا » تحل به الأنشطة الأخرى، دون أن يكون له حق القدرة فى أن

يطمح فى إضافة شىء، وهل ينبغى أن يظل الشعر ينظر إليه على أنه رفاهية فكرية، لا يستطيع المرء من خلالها أن يقدم أدنى إسهام فى المشكلة الأزلية للمعرفة؟ «ويضيف قائلا: إنه يبدو أن حقائق الشعر نفسها، تولد عندما نواجهه بأسئلة خطيرة كتلك، نحتفظ بها نحن عادة لكى نوجهها إلى قوى المعرفة العقلية عندنا، وليس أمامنا إلا أن نحاول مواجهة الشعر بها، لكى ينهض الشعر داخل حقل من حقول التفكير، ولدت افتراضات خاطئة حول ضمور بذوره فيه، لأنها لم تجد الرعاية من خلال تجارب تنعش فروضها»[13].

ولعل الفارق الرئيسى بين هدف سؤال أفلاطون، وسؤال لونز يامون أن الأول حاول أن يضع الشعراء على هامش «الفائدة» بينما حاول الثانى أن يدفع بهم إلى قلب «المعرفة».

هذه القضية العامة التى شغلت جيل الشعراء والنقاد الأوربيين فى القرنين التاسع عشر والعشرين، والتى زادها توهجا ظهور مذاهب أدبية كالمذهب الطبيعى تقترب بالعمل الأدبى من روح العلم، وزادتها اكتشافات مذهلة فى فروع المعرفة الإنسانية القريبة من الأدب مثل علم النفس وكذلك علم اللغة، بالإضافة إلى محاولات بعض نقاد الأدب أنفسهم الاقتراب بالأدب من مجال العلم مثل سانت بيف (١٨٠٤ ـــ ١٨٦٩) وهيبوليت تين (١٨٢٨ ـــ ١٨٦٣) وبرونتير (١٨٤٩ ـــ ١٩٠٦)[14]، ولا شك أن هذه المحاولات كانت تتردد أصداؤها بين الآداب الفرنسية والانجليزية والألمانية وتشكل فى مجملها ما يمكن أن يسمى «روح الأدب فى أوربا» فى القرن التاسع عشر، وهى الروح التى استفاد منها العقاد القارىء النهم للثقافة الأوربية فى شبابه المبكر، ولا أدل على اهتمامه بهذه الثقافة من الإشارة إلى أعلام الفكر الأوربى الذين اهتم بهم العقاد فى مقالاته المبكرة، والتى جمعت فى كتب لاحقة، ففى كتاب «ساعات بين الكتب» الذى نشر فى القاهرة فى جزأين سنة ١٩٢٩، سنة ١٩٤٥ والذى كانت مقالاته قد بدأ نشرها فى صحيفة عكاظ سنة ١٩١٦[15]، فى هذا الكتاب وحده يرد التعريف والمناقشة لإنتاج سبعة وستين شخصية أدبية عالمية معظمهم من الأوربيين من أمثال جوستاف لوبون، وأناتول فرانس، وشكسبير، و وردزورث و اينشتين وبتهوفن وبرناردشو ، وبودلير، وليونارد دافنشى... الخ. كان العقاد قد قرأهم واستوعبهم وناقشهم فى هذه الفترة المبكرة نسبيا من العمر، ولكن قراءات العقاد لم تكن تشف عن نفسها فى شكل مباشر، وتلك كانت إحدى مزاياه[16]، وإنما كانت تتشربها شخصيته وتمزجها بقراءات أخرى فى التراث العربى كانت بذورها غزيرة، وبآرائه الشخصية التى تجعل هذه القراءات تؤول اليه وتختلط بنسيجه كما يختلط الغذاء بأنسجة الجسم السليم، وفقا لعبارات العقاد المشهورة فى التشبيه الشعرى فى الديوان[17].

ومن ثم فقد خرج العقاد بتصور نظرى فى الشعر قدمه فى مواطن كثيرة من مقدمات دواوينه ومقالاته وكتبه. وحظى هذا التصور باهتمام كبير من دارسيه وناقديه، ولا نريد أن نعود إلى هذا التصور إلا فى أقل الحدود التى تساعد على فهم أوضح للقصيدة الغزلية عند العقاد، ولا شك أن أشهر دعائم النظرية وهو فى الوقت نفسه أكثرها التصاقا بما نحن بصدده، هو هذه الدعوة إلى أن يكون الشعر تعبيرا عن ذات متميزة للشاعر، لا تتشابه مع غيرها من ذوات

الشعراء لمجرد تشابه النتاج الشعرى فى الأوزان والقوافى والمعجم والصور، ومن هنا فقد عاب العقاد على شعراء عصره فى مصر، أنه لا يرى بينهم «تلك النماذج الحية من صور الشعور والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التى نراها فى آداب الأمم الشاعرة من الغربيين. . ولا نرى فيهم هذا المفتون بالبحر وذلك الموكل بمنطق الطير وذلك المشغول بالسماء وأولئك الذين يجيدون وصف السرائر أو يجيدون وصف المناظر الإنسانية أو المناظر الطبيعية أو الذين لكل منهم علامة وعنوان أو لكل منهم شاعرية مميزة»[18].

وهو يحدد فى موقف آخر مفهومه لدور الشاعر المعاصر فى مقابل دور شاعر القرون الوسطى حين يقول أثناء حديثه عن حافظ إبراهيم: «إنه وسط بين الشاعر كما كانوا يفهمونه فى القرون الوسطى وما بعدها وبين الشاعر كما يفهمونه فى القرن العشرين (شاعر المجلس وشاعر المطبعة). . . وهو كذلك وسط بين شاعر الحرية القومية وشاعر الحرية الشخصية، فإن نشوء الشاعر الحر فى التعبير عن ذات نفسه، والإعراب عن ميوله وميول زمنه يستلزم خطوتين اثنتين من خطوات التقدم لا خطوة واحدة، ففى بادىء الأمر ترى دعوة الحرية القومية اذ يحس الشعراء بالمطالب الاجتماعية لأنها تكون شغل كل انسان فى هذه الفترة واذ تراهم فى روح شعرهم المجمل أمثلة متشابهة قلما يتميز فهم شخص عن شخص بدخيلة نفس أو جهة شعور أو نزعة تفكير . . . . حتى إذا تمهدت مقدمات هذا الدور نجمت الحريات الشخصية أو نجم الأفراد الذين يعرفون لهم استقلالا عن الجماعة . . . . فيتفاوت الشعراء فى الأذواق والموضوعات وطرائق التناول والإحساس بالطبيعة والحياة، فيرى المطلع (على شعرهم) كأنه يطلع على نسخ شتى من الكون قد طبع كل منها على مرآة تختلف عن سائر المرايا فى التصوير والتلوين»[19].

ولا شك أن هذا المبدأ يمثل محورا رئيسيا فى نظرية العقاد الشعرية كلها سواء فى كتاباته النقدية، أو فى دراساته التطبيقية على شعراء آخرين، أو فى إبداعه الشعرى الذى حاول فيه أن يكون شاعرا « ذاتيا » يرسم شعره صورة لعالمه الخاص، فى مقابل نموذج الشاعر « الغيرى » الذى كان شوقى يمثل نموذجه الأمثل فى هذا العصر، وهو النموذج الذى كان هدفا مباشرا لحملات العقاد النقدية فى فترة ممتدة من حياته.

ومن خلال مفهوم « العالم الخاص » للشاعر، الذى كان يسعى فيما يسعى إليه عند النقاد الأوربيين من دعاة الروح الجديدة فى الأدب، إلى أن يساعد الشعر فى اكتشاف الذات الإنسانية مساعدة لا تقل عن إسهام العلم فى هذا المجال، وأن يساعد، من بعض الزوايا، على تجسيد مبادىء الثورة الاجتماعية التى كانت الثورة الفرنسية قد شغلت بها أوربا والعالم الحديث منذ نهاية القرن الثامن عشر، وكان الرومانتيكيون قد جسدوا الجانب الأدبى من الطوفان السياسى والاجتماعى الذى أتت به هذه الثورة، ومن ثم فلا غرابة فى أن يعود بعض ناقدى العقاد بجذور اتجاهه هذا - كليا أو جزئيا - إلى أصول مشابهة نظرية وتطبيقية عند الرومانتيكيين الإنجليز، وعلى نحو خاص عند وردزووث[19] أو أن يلاحظوا أن هذا الاتجاه تجسد من قبل فى مختارات «فرانسيس بالجريف » من الشعر الإنجليزى والتى سماها « الكنز الذهبى » وكانت « مجموعة رائعة من

القصائد الصغيرة المنبعثة عن وجدان الشعراء الشخصى، ولم يفسح فيها جامعها مجالا للشعر الموضوعى »[٢٠] وعلى كل حال فقد تغيرت خريطة الأولويات فى الموضوعات الشعرية عند العقاد بالقياس إلى الموضوعات التقليدية التى عرفها ديوان الشعر العربى قبله أو عرفها معاصروه، وكان من الطبيعى أن تضمر بعض الموضوعات ذات الطابع الاجتماعى، أو الوطنى بالمعنى المباشر، والموضوعات الاحتفالية (وإن كانت بعض هذه الموضوعات قد عادت مرة أخرى فى دواوين العقاد الأخيرة مصحوبة بتفسير نظرى مؤداه أن المدح عن اقتناع ليس عيبا وإنما العيب فى التقليد)[٢١]، وكان من الطبيعى فى مقابل ذلك أن تأخذ الموضوعات الذاتية مكانا بارزا، وأن يكون شيوعها عند الشعراء الآخرين دليلا على اقتناعهم بالمذهب الجديد، وتقليدهم له، ومن هذه الناحية تأخذ القصيدة الغزلية مكانة متميزة، فسوف تظل واحدة من النقاط التى يقبلها الاتجاه القديم، ويتمسك بها وينميها الاتجاه الحديث، ولكن مع بعض الفوارق التى تتعلق بنوع المشاعر المستعارة أو المنبثقة من ذات الشاعر، ووظيفة الغزل الاستقلالية أو التمهيدية، وقيمة الصورة المبتكرة أو المقلدة، ودور اللغة « الجميلة » الرئيسى أو الثانوى، ثم دور العناصر النفسية الأخرى، كالفكر، والشعور الحال أو المستحضر، ودور عناصر الجمال الثابتة فى الكون مثل عناصر الطبيعة، وعناصر الطير وعناصر الحيوان، والخمر، ومحاولة مزج هذه العناصر كلها أو بعضها وهو ما ندعوه « بالعناصر الأولى » فى محاولة خلق « قصيدة غزلية ناجحة » عندما يتم إحكام المزج بين كل هذه العناصر أو بعضها، « وقصيدة دون ذلك » عندما يحدث خلل فى عملية المزج الحيوية تلك فى نفس الشاعر أو على قلمه، وهو ما سنحاول أن نتلمسه تطبيقيا فى قصيدة العقاد الغزلية.

ولنسجل أولا أن العقاد واحد من « فحول » شعراء الغزل فى الأدب العربى، إذا أخذنا بالمقياس الكمى وحده، وهو مقياس قد تكون أرقامه الاحصائية مفاجأة لمن يأخذون بالفكرة الشائعة عن جفوة العقاد، وصلابته، وخشونته فى الحوار، وعدائه للمرأة، وهى كلها أفكار شاعت على الأقل لدى المثقف العام، وتسربت فى بعض الأحايين إلى أقلام بعض المتخصصين، وأثرت دون شك على اتجاه القارىء العادى الباحث عن المتعة من وراء قراءة قصيدة غزلية فى نتاج الشعراء العرب المحدثين، فلا شك أن بصر هذا القارىء إذا امتد إلى النصف الأول من القرن العشرين ليقرأ لشعراء الغزل فيه[٢٢]، فقد يبحث عن صالح جودت، أو أحمد رامى، أو إبراهيم ناجى، أو علي محمود طه، أو الهمشرى، أو الصيرفى، وقد يصعد إلى خليل مطران أو أحمد شوقى وقد تروقه غنائيات جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضى، لكنه قد يطلب عند العقاد أشياء أخرى « نافعة » فى الفكر والفلسفة والتاريخ والنقد الأدبى وحتى فى الشعر، دون أن يمتد طموحه فى الوهلة الأولى إلى أنه من أكثر شعراء الغزل المعاصرين إنتاجا.

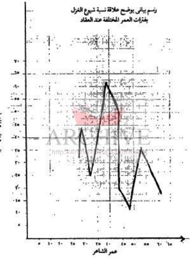
وربما تغيرت الفكرة الأولى، بعد إلقاء نظرة «كمية» عابرة على مجمل إنتاج العقاد الشعرى ومكانة القصيدة الغزلية فيه، ولقد أصدر العقاد تسعة دواوين شعرية، صدرت مابين عامى ١٩١٦ أى عندما كان عمره سبعة وعشرين عاما حيث أصدر ديوان يقظة الصباح، وعام ١٩٥٠ عندما كان عمره واحدا وستين عاما وأصدر بعد الأعاصير. ولقد صدر بعد هذا التاريخ ديوانان آخران هما «ديوان من دواوين» الذى صدر سنة ١٩٥٨، وديوان «مابعد البعد» الذى صدر بعد وفاته ١٩٦٧، ولكن الدواوين التسعة الأولى هى التى تمثل النتاج الشعرى للعقاد وماورد فى الديوانين التاليين يعد استكمالا وتأكيداً للاتجاهات الواردة فيها.

ويلاحظ أن القصيدة الغزلية لم تختف من دواوين العقاد فى فترات عمره المختلفة، بل إنه فى مقدمة ديوانه «أعاصير مغرب» الذى طبعه فى الثالثة والخمسين من عمره يؤكد على إعجابه بتجربة الشاعر الإنجليزى هاردى الذى كتب غزليات رائعة بين السبعين والثمانين من عمره ويقول العقاد: «إننى كنت أرى فى زمن الفتوة أن الشعور والتعبير لاينتهيان بانتهاء الشباب، ومتى بقى الشعور والتعبير فماذا الذى فنى من مادة الغزل والغناء»[٢٣].

الجدول الإحصائى التالى يمكن أن يقدم لنا فكرة «كمية» عن درجة شيوع الغزل عند العقاد.

الجدول الإحصائي التالي يمكن أن يقدم لنا فكرة «كمية» عن درجة شيوع الغزل عند العقاد.

م	الديوان	سنة الطبع	عمر الشاعر	مجمل عدد القصائد	عدد قصائد الغزل	مجمل عدد الأبيات	عدد أبيات الغزل	النسبة المئوية لعدد القصائد	النسبة المئوية لعدد الأبيات	نسبة الفروق
١	يقظة الصباح	١٩١٦	٢٧	١٤٠	٣٧	١٨٥٣	٦١٨	٢٦٫٤٢	٣٣٫٣٥	+٦٫٩٣٪
٢	وهج الظهيرة	١٩١٧	٢٨	٤١	٢٤	١٠٠٣	٥٢٠	٥٨٫٥٣	٥١٫٨٤	-٦٫٦٩٪
٣	أشباح الأصيل	١٩٢١	٣٢	٤٦	١٢	١١٥٦	٢٠١	٢٦٫٠٨	١٩٫٠٣	-٧٫٠٥٪
٤	أشجان الليل	١٩٢٨	٣٩	١٠٣	٧٠	١١٩٠	٦٢٤	٦٧٫٩٦	٥٢٫٤٣	-١٥٫٥٣٪
٥	هدية الكروان	١٩٣٣	٤٤	١٠٣	٦٠	١٢٤١	٢٩٥	٥٨٫٢٥	٢٣٫٧٧	-٣٤٫٤٨٪
٦	وحي الأربعين	١٩٣٣	٤٤	١٢٦	٣١	١٢٠٧	٢٣٨	٢٤٫٦٠	١٩٫٧١	-٤٫٨٩٪
٧	عابر سبيل	١٩٣٧	٤٨	٩٤	١٦	١١٣٩	١٤٠	١٧٫٠٢	١٢٫٢٩	-٤٫٧٣٪
٨	أعاصير مغرب	١٩٤٣	٥٣	٩٧	٤٩	١٤٤٥	٥١٠	٥٠٫٥١	٣٥٫٢٩	-١٥٫٢٢٪
٩	بعد الأعاصير	١٩٥٠	٦١	٨٦	١٩	١٣٧٧	٢٠٤	٢٢٫٠٩	١٤٫٨١	-٧٫٢٨٪
	نسبة الغزل في مجمل القصائد والأبيات			٨٣٦	٣٠٨	١١٦١١	٣٣٥٠	٣٨٫٠٣٪	٢٨٫٨٥	-٩٫١٨٪


رسم بيانى يوضح علاقة نسبة شيوع الغزل
بفترات العمر المختلفة عند العقاد
النسبة المئوية للغزل
عمر الشاعر

ويمكن أن نطرح على هذا الجدول وحول الرسم البيانى الموضح التفسيرات التالية :

(١) تم إجراء الإحصاء أولا بطريقة عد القصائد عامة، وتلك التى تنتمى إلى حقل الدراسة (الغزل) ثم أضيف إلى ذلك إحصاء تال اعتمد على عدد الأبيات، لتحقيق مزيد من الدقة انطلاقا من حقيقة تفاوت القصيدة عند العقاد بين المطولة التى قد تتجاوز المائة بيت، والمتوسطة التى قد تدور حول رقم الثلاثين صعودا أو هبوطا، والمقطوعة القصيرة التى قد تصل إلى البيتين، والتى تشيع فى القصيدة الغزلية عنده فى بعض المراحل، كما يتضح من المقارنة بين نسب عدد القصائد والأبيات وملاحظة نسبة الفروق.

(٢) النسبة العامة للقصيدة الغزلية فى شعر العقاد تجعلها تدور حول الثلث ارتفاعا عنه فى نسبة القصائد ٤٧٠ر٤٪ وانخفاضا عنه فى نسبة الأبيات بما يقارب (٤٨ر٤٪) وهى نسبة لاشك فى ارتفاعها خاصة إذا أدركنا كبر حجم الإنتاج الذى يتشكل من تسعة دواوين، وكأن قصيدة الغزل وحدها تحتل ثلاثة دواوين من القطع الكبير، حجم كل ديوان منها نحو مائة صفحة، وتتلاحق فيه القصائد داخل الصفحة الواحدة دون فواصل بيضاء على المستوى الرأسى؛ ويتكون الشعر كله من الشعر التقليدى الذى تملأ كلماته المستوى الأفقى كاملا دون فراغات بيضاء تذكر، ومعنى ذلك (بلغة الكم) أن القصائد الغزلية عند العقاد كان يمكن أن تحتل عشرة دواوين كاملة لو أنها طبعت فى شكل الديوان الحديث ذى القطع المتوسط أو الصغير، والمعتمد على استقلال القصائد بصفحات لاتتداخل فيها قصائد أخرى وعلى قدر من الفراغات البيضاء والرسوم.

(٣) اختلفت طريقة توزيع قصائد الغزل على الدواوين من ديوان لآخر، ففى المجلد الأول: **ديوان العقاد**، الذى ضم الدواوين الأربعة الأولى (يقظة الصباح، وهج الظهيرة، أشباح الأصيل، أشجان الليل) كانت قصائد الغزل منبثة بين القصائد الأخرى، أما فى المجلد الثانى: **خمسة دواوين للعقاد**، والذى ضم بقية الدواوين، فقد صنفت الدواوين تصنيفا موضوعيا ومن ثم فقد تجمعت قصائد الغزل فى كل ديوان على حدة، وإن كانت قد أخذت مسميات متعددة، فسميت فى هدية الكروان وفى وحى الأربعين «غزل ومناجاة» على حين جاءت فى أعاصير مغرب تحت عنوان «فى النفس» وفى بعد الأعاصير تحت عنوان «نجوى» وفى عابر سبيل تحت عنوان «ربيعيات».

(٤) تبلغ النسبة حدها الأعلى فى ديوان أشجان الليل حيث تتحقق أعلى نسبة للغزليات، وهو ديوان كتب على مشارف الأربعين فى قمة اكتمال الرجولة والتألق فى العقد الثالث من هذا القرن، على حين تتحقق أدنى نسبة فى «عابر سبيل» حيث تشكل نسبة القصائد الغزلية ١٧٪ ونسبة الأبيات حوالى ١٢٪ فقط. ومع ذلك فلا ينبغى استخلاص نتائج كبيرة من هذه النسبة، لأن ديوان عابر سبيل على نحو خاص كان مشغولا بقضية فنية أخرى، هى قضية «الموضوعات اليومية» وإمكانية معالجة الشعر لها، ومن ثم فينبغى أن نعتبر أن أدنى نسبة غزلية تحققت فى الديوان التالى لذلك من حيث القلة وهو ديوان بعد الأعاصير الذى طبعه العقاد بعد الستين

ومثلت فيه القصيدة الغزلية حوالى ٢٢٪ والأبيات حوالى ١٥٪ وهى نسبة يمكن أن تكون لها دلالة تتوافق مع العمر، رغم محاولات العقاد الذهنية الإشادة بـ((هاردى)) وغزله بعد السبعين، ورغم تفرقته بين الحب والغزل فى مقدمات دواوينه.

(٥) التفاوت الذى يوجد بين النسبة المئوية للقصائد والنسبة المئوية للأبيات والذى يبدو واضحا من جدول نسبة الفروق، تفاوت ذو دلالة، اذ أنه يشير إلى درجة شيوع القصيدة الغزلية المطولة، أو المقطوعة القصيرة، فكلما زادت النسبة المئوية للأبيات بالقياس إلى نسبة القصائد دل هذا على طول حجم القصيدة الغزلية بالقياس إلى متوسط حجم القصيدة عامة فى الديوان.

وهى حالة لم تسجلها الإحصاءات إلا فى الديوان الأول فقط (يقظة الصباح) حين احتل عدد القصائد الغزلية أكثر قليلا من ربع عدد القصائد عامة، فى حين بلغت نسبة الأبيات ثلث النسبة العامة لأبيات الديوان، ولعل سبب وجود هذه الظاهرة فى هذا الديوان على نحو خاص، وجود القصيدة النونية (الحب الأول) التى عارض بها العقاد ابن الرومى، والتى تجاوزت أبياتها المائة والستين بيتا فمثلت أبياتها نحو عشر الديوان على حين عدت فى إحصاء القصائد، قصيدة واحدة.

غير أن هذه الظاهرة لم تتكرر فى دواوين العقاد الأخرى، إنما تكررت الظاهرة المقابلة، والتى تمثلت فى شيوع المقطوعات القصيرة على حساب القصائد المتوسطة أو الطويلة، وقد بلغت هذه الظاهرة ذروتها فى «هدية الكروان» حيث غطت نسبة القصائد ٥٨٫٢٥٪ على حين لم تتجاوز نسبة الأبيات ٢٣٫٧٧٪ بفارق وصل إلى ٣٤٫٤٨٪، وإذا تذكرنا أن هذا الديوان جاء فى فترة القمة فى غزليات العقاد، حيث أتى فى نفس الحلقة الزمانية التى جاء فيها «أشجان الليل» وهو الديوان الذى سجل أعلى رقم فى التردد الإحصائى، وسجل «هدية الكروان» الرقم التالى له، وإذا تذكرنا أن هذين الديوانين يحتلان أيضا المركزين الأولين ـ مع تبادلهما للمواقع ـ فى قائمة أخرى هى قائمة نسبة الفروق ذات الدلالة على شيوع المقطوعة القصيرة، حيث سجل ديوان أشجان الليل المرتبة التالية فى اتساع الفارق بين النسبة المئوية لعدد القصائد، والنسبة المئوية لعدد الأبيات، فتنقص النسبة الثانية عن الأولى ١٥٫٥٣٪، إذا تذكرنا هذا كله، أدركنا مدى قدرة المقطوعة الغزلية القصيرة على حمل الرسالة العاطفية المكثفة فى الفترة التى بلغت فيها القدرة الغزلية قمتها، ومن هنا فإننا كثيرا ما نلتقى فى هذين الديوانين بأمثال هذه القصائد المركزة[٢٣]:

أراك ثرثارة فى غير سابقة ... فهات ما شئت قالا منك أو قيلا

مـا أحسن اللغـو من ثغـر نقبلـه — إن زاد لغـوا لنـا زدنـاه تقبيـلا

أو في مثل قوله:

رجانى بأن ألقـاك بـعد وحشتى — فكيف اذا أمسيت أنت مـؤنسى

أراك فتنجاب الوساوس كلها — وأنت اذا ماغبت كل وساوسى

أو قوله:

إذا سامت الدنيا ففى الحب مهرب — ونحن دنيا من أحاط بـه الحب

فبالحب تدرى الحسن والقبح عندها — وفى الحب علم لاتعلمـه الكتب

(٦) حاولنا أن نستعيض بهذا المنهج الإحصائى الكمى، عن منهج آخر مواز يتم اللجوء اليه احيانا، وهو المتصل بملاحظة الجانب الواقعى فى القصائد الغزلية، ومايتبعه من إثارة «العلاقات» الخاصة للعقاد مما قد يفيد جوانب أخرى فى البحث غير النقد الأدبى، الخالص، وعلى أى حال فقد حظى هذا الجانب بقدر كاف من الاهتمام من باحثين آخرين [٣٤]

إذا كان هذا الاستعراض الكمى قد قادنا إلى نتيجة فحواها أن العقاد شاعر غزل فى كل مراحل حياته، وهى نتيجة تؤكد فى ذاتها محور دعوته التجديدية إلى الاتجاه بالشعر نحو «الذاتية» وهى دعوة ناقشنا جذورها وأصداءها من قبل، فأى نوع من الشعر الغزلى ينسجه العقاد، وإلى أى حد يتحقق فيه التوازن بين العناصر الأولى التى أشرنا إليها من قبل؟

إن ضخامة حجم المادة المطروحة للدراسة، يشكل دون شك عائقا يحول دون تحقيق الرغبة فى إجراء الاستقراء التام للظاهرة، لكن الدراسات المعاصرة تقنع الآن بالاستقراء الناقص، وتنطلق منه لكى تعمم نتائجه، ولقد واجه أحد النقاد الفرنسيين المعاصرين «مشكلة كهذه عندما بدأ فى محاولة استخراج نظرية للخصائص العليا للغة الشعر»، فأعلن أنه كان يبحث عن نقطة مشتركة بين «هوميرا» و«مالارميه» فى العصرين الإغريقى والحديث، ثم حدد دائرة طموحه فقال «يمكن أن يكون المرء أكثر تواضعا ويعتمد على حقل أكثر تحديدا، مثل «الشعر الكبير» للقرن التاسع عشر مثلا. فى هيجو ونرفال وبودلير ورامبو ومالارميه وأبوللونير، بل إنه يمكن للدارس أن يحدد نفسه أكثر ويتخذ مجال بحثه، ديوان «أزهار الشر» فقط وهو نص يتداول شعريا منذ قرن ونصف باعتباره حدثا فريدا لذلك اللون من الحب الذى يسمى القراءة الشعرية، وإذا كانت هناك نظرية تضع فى الاعتبار شاعرية ذلك النص، فكيف يمكن أن نعتقد أنها يمكن أن تفلت منها نظرية الشعر عامة» ثم ينتهى الناقد إلى هذه الجملة التى هى محور اهتمامنا فيقول: «بل إننى أعترف أننى كنت مشدودا لأن أجرى الدراسة التحليلية انطلاقا من بيت شعرى واحد، وفى هذه الحالة كنت سأختار هذا البيت من شعر الذكريات لمالارميه:

والصمت القاحل، والليل الثقيل

لكن علينا أن نعرف كيف تقاوم رغبة كهذه» [٣٥]

وسنقاوم بدورنا الرغبة فى الإيجاز الشديد ونختار بعض النماذج التى تمثل شعر المقطوعة المركزة باتجاهاتها المختلفة، وكذلك شعر القصيدة المطولة التى تتشابك فيها العناصر المتباعدة فى محاولة تكوين مريج متحد المذاق.

وربما يحسن أن نتلقى فى البدء بعض النسمات الرقيقة التى تهب من مقطوعات قصيرة من شأنها أن تثير من الإعجاب المشترك، أكثر مما تثير من الجدل المتبادل يقول العقاد فى ديوان أشجان الليل من مقطوعة بعنوان: «بيبى».

يـارجـائى وسلـوتى وعـزائى	وأليفى اذا احتـواني الأليف
نبئينى فلست أعلم مـاذا	منك قلبي بحسـه مشغـوف
كـل حسـن أراك أكبر مـه	إن معنـاك تـالـد وطـريف
لست أهـواك للجمال وإن كـا	ن جميـلا ذاك المحيـا العفيف
لست أهـواك للـذكـاء وإن كـا	ن ذكـاء يـذكى النهى ويشـوف
لست أهـواك للـدلال وإن كـا	ن ظـريفـا يصبـو إليـه الظـريف
لست أهـواك للخصـال وإن ر	فّ علينـا منهن ظل وريف
لست أهـواك للرشـاقـة والرقـ	ـة والأنس وهـو شتى صنـوف
أنـا أهـواك أنت أنت فـلا شيء	سـوى أنت بـالفـؤاد يطيف
إن حبـا يـاقلب ليس بمنسيـ	ـك جمال الجميـل حـب ضعيـف

ولاشك أن المرء لايستطيع أن يفلت من أسر الجمال الشعرى البسيط الخلاب فى هذه المقطوعة، فاذا ماعاد يتساءل عن أسباب هذا الجمال، فربما وجد نفسه فى حيرة لاتقل عن حيرة المحب فى ذلك النص أمام الجمال الأشوى الأسر، لكن عناصر البناء الأولى للقصيدة ربما تقود خطانا قليلا نحو استكشاف بعض منابع الرائحة الزكية التى تهب من الغابة الغامضة.

موسيقا القصيدة تنتمى إلى بحر الخفيف، وهو بحر عرف بنغمه الغنائى حتى أطلق عليه «البحر الغنائى» وكثر مجيء القصائد الغزلية عليه، بل إن بعض شعراء الغزل فى العصر الحديث - مثل أحمد رامى - كاد أن يوقف نتاجه الشعري كله على ذلك البحر، ولايعنى ذلك بالضرورة أن كل مايجيء على نغم الخفيف يكون له ذلك الايقاع الأسر، ولكن موسيقا البحر تهب نفسها لمن يستطيع توليد النغم منها، أما القافية المضمومة، فقد أضافت بعدا آخر، وجعلت الشاطيء الذى تنكسر عليه موجة البيت رمليا ناعما متدرجا لانحس معه مانحسه مع القافية الساكنة أحيانا من قسوة ارتطام الموج بالصخر، ولامانحسه مع بعض الحروف الأخيرة من صوت دخول الموج فى فجوات غائرة، وإنما تبدو الفاء وهى المحطة الأخيرة فى سلم الحروف تنبعث من الشفتين المضمومتين وكأنهما ترسلان قبلة مع كل قافية لذلك المحبوب المحير، وربما يزيد من استراحة القافية وهدوئها هنا ذلك الحرف الذى يسميه العروضيون «بالردف» وهو وجود حرف من حروف المد الألف أو الياء قبل حرف القافية أو حرف الروى مباشرة، والقصيدة هنا تزاوج

بين الواو والياء في الردف، لكن أهمية هذا الحرف تكمن في أنه يعطى استراحة للنفس قبل أن يستقر على مرفأ القافية، وكأن هذا النفس الطويل هو زفرة المحب قبل أن يمنح قبلة الفاء المضمومة.

غير أن حرف المد الذى أعطى هذه الراحة المنشودة لايتمثل في الأرداف فقط وانما يبثه الشاعر عبر المقاطع وكأنه يتذوق حلاوة الكلمة قبل أن يخرجها من فيه، ولننظر إلى البيت الأول:

يـــا رجـــائى وسلـــوتى وعـــزائى   وأليفى إذا اجتـــــــــــوانى الأليف

فسوف نجد فيه وحده ثمانية حروف من حروف المد تتراوح بين الألف والياء وهو كم من الحروف اللينة يجعل البيت غنائيا بطبعه، ولا يقف شيوع هذه الحروف اللينة عند البيت الأول وإنما يمتد إلى كل أبيات المقطوعة فيتراوح عدد الحروف اللينة في كل بيت بين سبعة حروف وأربعة، ولا يظن أحد أن طبيعة البحر هى التى تفرض هذا الخيار على الشاعر، فالبحر في صورته العروضية:

فـــاعـــلاتن مستفعلن فـــاعـــلاتن   فـــاعـــلاتن مستفعلن فـــاعـــلاتن

يحتوى للوهلة الأولى على أربعة من حروف اللين، لكن هذه الحروف يمكن أن تتحول إلى حروف ساكنة معادلة لها. فحرف المد والحرف الساكن يتعادلان في الميزان العروضى، وبالمثل فإن أمام الشاعر في نفس الوزن عشرة حروف ساكنة يمكن أن يحول مايشاء منها الى حروف لين، فالبحر اذن في صورته الخام يعطى أربع عشرة إمكانية للخيار بين حروف اللين.

والحروف الساكنة على امتداد البيت، ويترك الخيار لنفس الشاعر لتطويعها حسب الموقف. واذا ما انتقلنا من البناء الموسيقى للمقطوعة إلى بنائها اللغوى لنستشف بعضا من اسراره، لاحظنا في البداية وجود هذه «الخدعة المحببة» في القصيدة العربية، والتي أصبحت واحدة من تقاليدها، ونعنى بها خدعة «المراوغة» بين ظهور الصوت الواحد «المونولوج» أو الصوتين المتحاورين «الديالوج» وما يمكن أن يضفيه كل من الطريقتين من ظلال خاصة على الموقف، فأين موقع المقطوعة التى معنا من هذين المحورين؟

إن حرف النداء في بداية البيت الأول، وفعل الأمر في بداية البيت الثانى يعطيان إحساسا بوجود «أنثى» يوجه إليها النداء والخطاب، وذلك يدخل بالقصيدة في محور «الديالوج» وقد نكتشف «المراوغة» فيما بعد، لكن علينا أن نتوقف الآن قليلا، أمام هذا المحور، وأمام الوسيلتين اللغويتين المتبعتين لتجسيده في القصيدة العربية وهما وسيلتا النداء والأمر.

والواقع أن هاتين الأداتين معروفتان في القصيدة العربية منذ عهد امرىء القيس، فقد كانت القصيدة تبدأ قائلة «قفا نبك» أو «يا صاحبى» وهى من ثم تحول صوت الشاعر المفرد إلى حوار مشترك لكن بعض القصائد يمكن أن تتخذ من هذا المطلع مجرد تكأة فنية لا يلبث الشاعر

أن يتخطاه إلى صوته المفرد، وبعضها يتريث أمام هذه الوسيلة قليلا حتى لا يصبح «الآخر» المنادى أو المرجو، مجرد «خيال ظل» يتم الانطلاق منه إلى القصيدة وإنما يتحول إلى «شخص من لحم ودم» وإلى كائن له خصوصيته التي يبنى عليها محور القصيدة، وهذا هو ماجاءت اليه المقطوعة التي بين أيدينا، فلقد ألبست هذا المنادى مجموعة من الصفات المتتابعة، فهو رجاء، وسلوى، وعزاء، وأليف، وهي صفات بدورها ذات مغزى لأنها ليست من الصفات «العامة» التي يمكن أن تنطلق من «المرسل» دون أن يحس بها «المستقبل» مثل صفات الجميل، الفاتن، الساحر، . . . الخ، ولكنها صفات يتطلب تحقيقها، تجاوبا بين «المرسل» و «المستقبل» فليس هناك إحساس بصفة مثل «أليف» من جانب واحد بينما يمكن أن يكون هناك إحساس بصفة مثل «جميل» من جانب واحد.

ومع أن هذا «الآخر» يتجسد تجسدا حيا في مطلع القصيدة، فسوف يختفي بعد، فلن نسمع في الواقع إلا صوت الشاعر، وهي لن تنبه بشيء، ومع ذلك فلن تختفي اختفاء كليا، فسوف يظل ضمير المخاطبة المؤنثة في مطلع كل بيت من أبيات القصيدة، يدعو الغائب الحاضر ويحاوره، وتلك واحدة من وسائل الخطاب الشعرى، التي يهدم من خلالها قانون الخطاب النثرى في الإرسال والاستقبال، وتتداخل ماهيات الانفراد والازدواج تداخل ألوان الطيف.

ومحور القصيدة الذي تدور حوله هو «الحيرة» وهي نقطة من نقاط الضعف المحببة أمام الأنثى في لحظة العشق، لأنها تعادل الانبهار وتساوى تعدد المزايا، ومع أن الحيرة «عدم معرفة»، فانها ليست «جهلا» أي مع أنها «عدم ضياء» فهي ليست «ظلاما» ومن أجل هذا فان البيتين الثاني والثالث في المقطوعة يطرحان هذا التذبذب السريع بين المحورين. فاذا قال البيت الثاني «لست أعلم» بصيغة النفي والسلب، عاد البيت الثالث لكي يؤكد بصيغة الإيجاب والإطناب مانفاه سابقه: «كل حسن أراك أكبر منه» ومن خلال ذلك يتم اللجوء إلى اثبات الأمور من خلال نفيها، وتلك خاصية أخرى من خواص الخطاب الشعرى في اللغة: أن لاتسوق المقدمات اللغوية المعهودة إلى نتائجها اللغوية المتوقعة، فلا يعنى النفي نفيا ولا الاثبات اثباتا، ولعل هذا هو ما جعل القصيدة في الأبيات الخمسة التالية، تفتحها جميعا بصيغة نفي موحدة «لست أهواك» وهي تريد منها جميعا أن تصل إلى قمة الإثبات «إنني أهواك» سوف تستمر صيغة النفي المحيرة حيرة الشاعر نفسه في التردد لكي تقلب كل البواعث المحتملة للحب فتنفيها لكنها في الوقت ذاته تفجر قوة عجيبة في الحرف «ان» التي تستخدمه في الأبيات كلها مسبوقا بحرف الواو وتاليا لجملة النفي، فاذا بهذه المزايا جميعا، تبدو وكأنها «مفروغ منها» وكأن المحبوبة بلغت

في كل واحدة منها مفردة شأوا لايطال ومع ذلك فما تزال الحيرة مستمرة تقلب البواعث على كل الوجوه. فاذا بلغت التساؤلات مداها فان الصوت «الأخر» لن يجيب ولكن سيبرز الصوت «الأول» مرة أخرى، لكى يزيح كل موجات النفى المتتالية بموجة اثبات واحدة قوية: «أنا أهواك أنت» ولكن يكرر العنصر الذى اهتدى اليه هنا، وقاده إلى الايجاب بعد أن قادته كل العناصر السابقة إلى السلب «أنا أهواك» أنت «أنت» فلا شيء سوى «أنت» وهو عنصر لا يشفى من الحيرة بقدر ما يعلن الاستسلام في الحب لقوة أكبر من التحليل المنطقى، تؤكد ضعف المحب وتستكشف في العنصر اللغوى البسيط «أنت» قوة تجمع كل العناصر الجمالية والفلسفية والعقلية التى ساقها التحليل مجزأة. ثم انتهى منها الواحد بعد الأخر لينتهى إلى الدفء الانسانى الموحد والبسيط والخاص، والذى يجيب وحده على كل التساؤلات.

ان البيت الأخير من المقطوعة، يسوق جملة ما انتهى اليه التأمل في شكل حكمة أو مبدأ عام، ومن أجل هذا فلعله أضعف أبيات المقطوعة، وكأن الشاعر قد استيقظ من مبدأ «الحيرة» الذى سيطر عليه، وجعله في منطقة غائمة بين الضوء والظلمة، لكى يقول «وجدتها»: «ان حبا يا قلب ليس بمنسيك جمال الجميل حب ضعيف» مع أن الشاعر نفسه لم ينس جمال الجميل، فقد بدأ به عد الخصال المميزة: «لست أهواك للجمال، وان كان جميلا ذاك المحيا العفيف» ومع ذلك تظل هذه المقطوعة، نموذجا جيدا لمقطوعات قصيرة كثيرة في ديوان العقاد نجحت في تصوير لحظة إنسانية من لحظات الحب تصويرا صادقا، واصطنعت لها اللغة المناسبة ووسائل "التفكير" الشعرى المناسبة وأهمها أن الحجة الشعرية ليست حجة مباشرة، تصل من المقدمات إلى النتائج بطريقة منطقية ولكنها حجة «مراوغة» تصطنع النفى لكى تصل إلى الاثبات، وتريك وجه السلب واذا بها تنتهى إلى الايجاب، وتجعل الذهن يلف معها في حركة الذهاب والعودة والالتفاف، فيحدث من خلال هذا كله معنى المتعة الشعرية، لأنه ليس المقصود في الشعر أن «نصل» إلى الهدف ولكن «كيف» نصل إلى الهدف[٢٦].

من أجل هذا كله فعندما يلجأ الشاعر نفسه إلى منهج الاستدلال النثرى القوى المحكم ويتحرك من لحظة مقدمة معلومة إلى هدف منشود، تجيء قصائده في مناخ مغاير، حتى ولو أحكم اختيار اللفظ، وانتقى الصورة وأجاد الاستدلال، وهذا هو ما يمكن أن يحس به المرء عندما يقرأ مقطوعة مثل مقطوعة «ما الحب؟» من ديوان أشجان الليل[٢٧].

يقول العقاد:

ما الحب؟ ما الحب؟ الا أنه بدل	تمن الخلود فما أغلاه من بدل
نزهى به حين يزهى الخالدون بما	نالوه من أبد باقٍ ومن أزل
داموا فلما تقاضينا الدوام لنا	قالوا لنا حسبكم بالحب من أمل
داموا وقد حسدونا في سعادتهم	على السعادة بين الموت والقبل
داموا وقد منعونا أن نساويهم	إذا عشقنا بشيطان من الخجل
أنشترى الحب بالدنيا وما رحبت	ولا نحب؟ لهذا أبين الفشل

ولاشك أننا نحس بأبين الفشل في الوصول إلى المناخ الشعرى الذى رسمته المقطوعة السابقة، واتحدت فيه العناصر الأولى من عاطفة وفكر وخيال ولغة تحتوى هنا كله وتنبع منه، فبدت القصيدة عنصرا واحدا، على عكس ما نرى أمامنا في مقطع كهذا لاشك أن به كثيرا من العناصر الأولى الجيدة، فهو قد صيغ في بحر موسيقى صحيح هو بحر البسيط، والتزم قافية مطردة يمكن أن تكون في ذاتها موضعا للتأمل، وراوح بين ألوان الجمل البلاغية من انشائية وخبرية، وعمد إلى التكرار وقد رأينا من قبل صنيعه في بناء الجمال الشعرى، واخترق الآفاق فنفذ إلى ماوراء عالم الشهادة، وخاطب الخالدين وحاورهم، ولكن كل هذه «العناصر الأولى» ظلت عناصر مفككة، لم ينجح الشاعر في أن يصهرها ويحولها إلى عنصر واحد، ومن ثم لم ينجح في أن يحول قصيدته إلى جسد حى يبث فيه الروح، فظلت القصيدة كالجسد الميت لا يغنيه عن الموات تناسق الأعضاء، أو كالدف البارد تضرب عليه يد الفنان الصناع فلاتترك أصابعه صدى يبعث على الطرب، والشاعر يحس أحيانا بالهدف الشعري وقد فرَّ منه فيلجأ إلى الهوامش النثرية موضحا، فهو يعقب على بيته القائل:

أنشتري الحب بالدنيا وما رحبت — ولا نحب؟ لهذا أبين الفشل

يعقب عليه في هامش الصفحة قائلا: «الخالدون لا يحبون لأنهم باقون كاملون، والحب هو وسيلة الفانين إلى البقاء والكمال، فكأنهم باعوا وجود الخالدين لينعموا بسعادة الحب، فاذا فاتهم النصيبان فهذا حرمان من الأصل ومن العوض، وهذا أبين الفشل».

والتعليق نفسه يثبت أن العناصر الأولى وجدت في ذهن الشاعر ولكنها استعصت على التلاحم، ان الشعر سبيكة فنية، تصنع من مجموعة من المعادن الجيدة القابلة للتصاهر، لكنها لا تتشكل إلا في درجة حرارة معينة، فاذا فاتتها هذه الدرجة ولم يستطع الصائغ أن يصل بها إليها، فلن يغني عن السبيكة أبدا جودة المواد الخام ولاكثرتها.

ان المقطوعات الغزلية القصيرة في ديوان العقاد. تتفاوت بين هذين اللونين اللذين أشرنا إليها، تبعا لامتزاج العناصر الرئيسية الأولى للنص، أو طغيان جانب منها على الآخر، والعقاد في خلال هذا كله، يتعامل مع وسائل التعبير الشعري المعتادة، اللغة بمستوياتها المختلفة، والصورة بوسائلها الفنية المجازية المتخيلة أو الواقعية المساعدة على تشكيل مناخ معين. والرمز بدرجاته المتفاوتة، قدرة على الشفافية، أو غموضا، ثم من وراء هذا كله تقف التجربة المعاشة أو المتخيلة وهى تأتي أحيانا بعد أن تكون قد اختمرت «وتشعرت» وخلت من ملابسات الواقع المباشر لتقترب من الواقع الفني، وقد تأتي أحيانا أخرى وما تزال فيها سبحات الولادة وكلماتها وأثر الخطوط الحمراء والزرقاء أو تأتي فجة دون اختمار تشف عن الفكرة الفلسفية من ورائها بطريقة مباشرة، وتتقابل فيها العناصر وتساق الحجج على طريقة المقال.

وقضية اللغة في شعر العقاد ، كانت موضع إشارات متعددة من النقاد والدارسين ، فهناك من يرى أن العقاد لم يهتم باللغة كعنصر هام في بناء الشعر وهو « يقف من اللغة» . . موقفا سلبيا في رأي النقد الحديث ، فعلى الرغم من تعريف العقاد للشعر بأنه التعبير الجيد عن الشعور الصادق ، فقد عاد وقرر في أكثر من موضع أن الشعر «ملكة إنسانية لا لغوية» وأن الشعر الحقيقي لا يتأثر كثيرا بالترجمة ، وتمسك بأن « اللغة ليست هي الشعر، وأن الشعر ليس هو اللغة ، وأن الإنسان لم ينظم الا للباعث الذي من أجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو صنع الألحان ، وإنما هي أدوات الفنون التي تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر» ولا شك أن هذه النظرة إلى دور اللغة وفي الشعر منه بخاصة لتثير الكثير من النقاش»(٢٧).

وقد يرد هذا الرأي عند بعض الدارسين إلى جذور أخرى تأثر بها العقاد وهي تأتيه ـ في الجانب اللغوي ـ من خارج اللغة العربية ، ويصعد هذا الرأي بفكرة الاستهانة باللغة أو عدم الاحتفال بها إلى مدرسة الشعراء الإنجليز التي أعلن العقاد إعجابه بها ممثلة في بيرون ووردزورث : «(٢٨) أما المدرسة الأدبية التي أعجب بها العقاد وهي مدرسة بيرون وورد زورث فهي المدرسة التي عنيت بالحياة الإنسانية في أبسط مظاهرها ، تاركة كل ما يتألق في صفحات التاريخ ، وهي التي أغرمت بالطبيعة وتذوقها بحدة وحرارة ودعت إلى البساطة متجنبة الزخرف والألفاظ الضخمة الطنانة ، وفي ذلك يقول وردزورث في مقدمة الحكايات الشعبية ، ان هؤلاء الذين تعودوا من كثير من الكتاب المحدثين العبارات المزخرفة الطنانة اذا أصروا على قراءة هذا الكتاب حتى آخره ، فانهم سوف يعانون من إحساسات غريبة متغيرة غير رشيقة ، وسوف يبحثون عن الشعر ، ويضطرون للسؤال عن أي نوع من المجاملات سمح لهذا النوع من الكلام أن يسمى شعرا ، وذلك لبساطته ، ولأنه تناول الحياة المألوفة التي لم يتعود الشعراء أن يأبهوا لها أو يعنوا بالتحدث فيها» . لكن هناك من الدارسين من يعد العقاد من بين الذين يعنون بالأساليب تأثرا بالشعراء القدماء الذين قرأ لهم وأعجب بهم كابن الرومي وأبي العلاء والمتنبي والشريف وغيرهم وان كان هذا التأثر يتحول إلى تمثل وهضم فيأخذ طريقه إلى الجزالة والصحة بدلا من الغرابة : « وهو من هذه الزاوية يعنى بأسلوبه عناية واسعة ، وهي عناية تقوم على الجزالة والمتانة ، واستخدام اللفظ الفصيح ، بل لا بأس أحيانا من استخدام اللفظ الغريب ، ولعل ذلك ما جعله يكثر في هوامش ديوانه الأول من شرح الكلمات ، ولكنها غرابة في حدود ضيقة ، الا يغلب على أساليبه الوضوح »(٢٩).

أما العقاد نفسه فهو يعلن عن موقفه من قضية اللغة وعن رأيه في مراتب السلامة والجزالة والغرابة والغموض في مناسبات متعددة من كتاباته ، ففي المقدمة التي كتبها لكتاب ميخائيل نعيمة الشهير « الغربال» أعلن العقاد بوضوح أنه لا يتفق مع نعيمة فيما ذهب إليه من عدم أهمية الألفاظ في العمل الفني وإمكانية التسامح مع الفنان اذا أخطأ فيها ويقول العقاد في هذا الصدد : « وزبدة هذا الخلاف ، أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ويرى أن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ ما دام الغرض الذي يرمي اليه مفهوما ، واللفظ الذي يؤدي به معناه

مفيدا . يعن لـه أن التطور يقضي بإطلاق التصرف لـلأدباء في اشتقاق المفردات وارتجالها ، وقد تكون هذه الآراء صحيحة في نظر فريق من الزملاء الفضلاء ، ولكنها في نظري تحتاج إلى تعديل وتنقيح ، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل ، فرأيي أن الكتابة الأدبية فن والفن لا يكتفى فيه بالإفادة ولا يغني فيه مجرد الافهام ، وعندي أن الأديب في حل من الخطأ في بعض الأحيان ، ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيرا وأجمل وأوفى من الصواب ، وأن مجاراة التطور فريضة وفضيلة ، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فتخلق قواعدها وأصولها في طريقنا ، وأن التطور يكون في اللغات التي ليس لها ماض وقواعد وأصول ، ومتى وجدت القواعد والأصول ، فلماذا نهملها أو نخالفها الا لضرورة قاسرة لا مناص منها»[٣٠].

والعقاد يفصل هذا الرأي فيما يتصل بالشعر حين يشير في مقالة كتبها في صحيفة الرجاء سنة ١٩٢٢ ، وأعيد نشرها في الفصول[٣١] بعنوان الوضوح والغموض في الأساليب الشعرية ، إلى أنه قد يعاب من الأساليب الشعرية ما يكون شديد الوضوح بحيث لا يدفع الخيال إلى البحث عما وراءه ، ولكنه في الوقت ذاته ينبغي ألا تقترن جودة الأساليب بغموضها ويشير إلى عبارات خالدة يذهب فيها الخيال إلى كل مدى ، وهي في غاية الوضوح ، من مثل قوله تعالى : «والصبح اذا تنفس» ويتتبع هذا المبدأ في الشعر العربي فيشير إلى نماذج للبحتري وابن الرومي وأبي العلاء ومسلم وأبي تمام جاءت كلها على عظمتها وغناها غاية في الوضوح» ومن هنا نعلم ـ كما يقول ـ إن القدرة في التعبير لا يعوقها الوضوح أن تبعث الخيال إلى آخر مداه ، ونهاية سبحه وان الذي يهرب إلى الابهام فرارا من الجلاء ، انما يهرب من عجز ظاهر إلى عجز مستور»[٣٢].

والواقع أن شعر العقاد نفسه ظهر فيه مستويات لغوية متعددة وأحيانا متفاوتة ، ربما يكون بعضها راجعا إلى تأثره بقراءات في الشعر القديم تترك آثارها المباشرة أحيانا على عبارته حتى ليتذكر القارىء عبارة أخرى لشاعر قديم تشبهها[٣٣] ، ويرجع جزء من جانب السهولة وربما في قصائد الغزل بالذات إلى سعيه لإرضاء من يوجه إليه هذا الشعر بالدرجة الأولى وهو المحبوب ، ولقد أقر العقاد نفسه هذا المبدأ عندما تحدث عن صديقه الشاعر علي شوقي مقدما لديوانه ، ومفسرا لشيوع ظاهرة المحسنات البديعية في الديوان ، فأرجعها إلى هذا الباعث الذى أشرنا اليه في سهولة بعض قصائد العقاد ، وهو باعث إرضاء المحبوب ، يقول العقاد عن علي شوقي : «ونحن الذين عرفنا الشاعر وعرفنا بعض من يناجيهم من أحبائه لا نذيع سرا ، اذا قلنا انه كان يؤثر المحسنات فيما ينشدهم من شعره ، لأنهم كانوا يطربون لها ويستزيدون الشاعر منها ، ويعجبهم أن يبدع فيها كابداع النابغين من أصحاب هذه الصناعة في زمانها»[٣٤].

ليس تفاوت المستوى اللغوى عند العقاد اذن راجعا إلى مراحل متعددة في حياته كان يؤثر في بعضها السهولة ويؤثر في البعض الآخر الجزالة كما حسب بعض النقاد ، لأننا يمكن أن نلاحظ أن العقاد في الديوان الواحد ، بل في الصفحة الواحدة يورد نمطين أسلوبيين ينتمي أحدهما إلى جزالة العباسيين ، والثانى إلى سهولة الصحفيين المعاصرين ، ولنتأمل في هذين

النموذجين اللذين يردان في صفحة واحدة من ديوان «أعاصير مغرب». يقول تحت عنوان «الغيرة» (٣٥):

إذا رابك القلب الذى لا تنوشه ... مخالب من وسواسه أو نواجذ
فلا تحسبى أنى خلى من الهوى ... ولا أننى سال هواك فنابذ
ولكننى راض بما تظهرينه ... وما أنا في السر المغيب نافذ
فلست إلى ما فات منك براجع ... ولا أنا معط فوق ما أنا آخذ

وهذه مقطوعة لو جاءت غفلا من التوقيع لصحت نسبتها إلى العباس بن الأحنف أو غيره من فحول شعراء الغزل القدماء، وهو في نفس الصفحة يوجه حديثا آخر إلى محبوبته بعنوان «قولى مع السلامة» وهو عنوان ينضح نثرية فيقول:

نعم مع السلامة ... والحب والكرامة

. . . .

أما اذا سرتنى
نادتك يا حبيبتى
فاستمعى تحيتى
ثم «اسأل عن ليلتى»
ثم اضحكى وسلسل
ضحكتك النغامة
فان أطلت بعدها
فهذه علامة

قولى مع السلامة ... قولى مع السلامة

ولاشك أن المستوى اللغوى الثانى أقرب إلى ما يكتبه شعراء الصحفيين، أو إلى القصاصات التى يتبادلها الأخلاء من الشعراء خلسة في مجالس المنادمة.

على أنه ينبغى أن يقال إن السبب في عدم تألق المقطوعة الثانية ليس هو المستوى اللغوى، فنحن مع العقاد فيما يراه من أن الفكرة العميقة يمكن أن تصب في لغة سهلة، وللعقاد نفسه نماذج كثيرة من هذا اللون في قصائده الغزلية، ولكن ربما كان سبب هذا الانطباع أن القصيدة نقلت أصداء «التجربة المعاشة» قبل أن تختمر، وتصبح «تجربة شعرية» فتتخلص في هذه الحالة من بعض أصداء الواقع المباشر بما في ذلك بعض الأصداء اللغوية، ويضاف اليها ذلك الجانب الضرورى من التأويل الشعري للواقع، لكن هذه الاضافة بالطبع لا تأتى على طريقة

(فكرة واقعية + وزن + تأويل شعري = قصيدة) لكنها تأتي متخللة نسيجها متحكمة في وصفها على النحو الذى كان يلجأ إليه العقاد في كثير من قصائده «السهلة» الممتعة مثل بعض قصائده في الطفولة[٣٦].

وفي الحياة اليومية في ديوان «عابر سبيل» وكذلك بعض قصائده في الغزل مثل قصيدة «الصدار الذي نسجته» والتي يقول فيها:

هنا مكان صدارك   هنا هنا في جوارك
هنا هنا عند قلبي   يكاد يلمس حبي
وفيه منك دليل   على المودة حسبي
ألم أنل منك فكرة   في كل شكة ابرة
وكل عقدة خيط   وكل جرة بكرة
هناك مكان صدارك   هنا هنا في جوارك
والقلب فيه أسير   مطوق بحصارك
هذا الصدار رقيب   على الفؤاد قريب
سليه: هل مر منه   الى طيف غريب
نسجته بيديك   على هدى ناظريك
اذا احتواني فإني   ما زلت في اصبعيك

فاللقطة الواقعية، واللغة البسيطة لم تطغيا على التأويل الشعري، بل ربما ساعدتنا على وضع هذا التأويل في إطاره المناسب، والذي يتأمل اللقطة الواقعية يجدها قد ذابت، فليس هناك «حدث» بالمعنى النثري، أكثر من صنع الصدار وإهدائه، ولكن التأويل الشعري ينفذ إلى التفصيلات الدقيقة، فيوردها مشفوعة بما يقودها إلى بؤرة مرسومة، فتتحول كل لقطة إلى دلالة على الحب، حتى شكة الابرة وعقدة الخيط، وتتحول وظيفة الصدار «العملية» التي لا نفكر إلا فيها ونحن نرتديه كل يوم وهي جلب الدفء، إلى وظيفة أخرى شعرية تنبهنا لها كلمات القصيدة، عندما يتحول الصدار إلى رقيب على القلب، لايسمح بأن يمر إليه من خلاله طيف غريب، ويحس الشاعر في الخاتمة بهذا التطامن الوديع عندما يحتويه الصدار فيدرك أنه بين «إصبعي» من يحب وهي عبارة مشعة تجمع في لقطة واحدة، خيوط الصدار، وقلب المحب، وشكة الابرة المتوقعة عند المخالفة. وإذا كانت هذه النماذج تبين جانبا من وظيفة «المفردة» السهلة في بناء القصيدة هنا فإن الكلمة الجزلة ربما لا تحتاج إلى وقفة خاصة فإننا ستشكل معظم النماذج التي سنتناولها عند الحديث عن الصورة والرمز، وكذلك عند الحديث عن امتزاج العناصر من خلال تناول القصائد الغزلية الطويلة عنده.

لكننا يمكن أن ننظر إلى الكلمة من زاوية ثابتة في غزليات العقاد وهي زاوية «الصياغة» وقدرة بعض الصيغ على الإقناع والتجسيد أفضل من غيرها في مواقف معينة، وقد أشارت

بعض الدراسات النقدية[٣٧] عند مناقشة نص من النصوص الغزلية عند العقاد وهو قصيدة «الحسن المحبوب» إلى أن العقاد يكثر ميله في هذه القصيدة إلى استخدام المصادر مثل الوفاء والحنان والوداعة والرونق ونعومة الطبع والدلال وهي صيغ قد تساعد على التعميم والتجريد في مقابل صيغ أخرى مثل اسم الفاعل أو الصفة المشبهة قد تكون أكثر عونا على استحضار الصور المحددة كما فعل ناجي في حديثه في الأطلال عن «واثق الخطوة، ساهم الطرف، ظالم الحسن... الخ». وهي ملاحظة جيدة تمتد جذورها إلى ما تعرفه كتب البلاغة العربية من فروق دقيقة بين دلالات الصيغ بعضها والبعض الآخر، وشعر العقاد في الغزل نفسه يجيد استخدام هذه الصيغ في كثير من مواطنه، ولعل صيغة الصفة المشبهة تأخذ شهرتها ووظيفتها في استحضار «الصور المحددة» من ترددها في مطلع المقطوعة الشهيرة للعقاد «نفثة» والتي وردت في ديوانه «وهج الظهيرة»[٣٨] حيث يقول:

ظمآن، ظمآن، لاصوب الغمام ولا ... عذب المدام ولا الانداء ترويني
حيران حيران لانجم السماء ولا ... معالم الأرض في الغماء.. تهديني
يقظان يقظان.. لاطيب الرقاد يدا ... نيني ولا سمر السمار يلهيني
غصان غصان لا الأوجاع تبليني ... ولا الكوارث والأشجان تبكيني
شعري دموعي وما بالشعر من عوض ... عن الدموع نفاها جفن محزون
يا سوء ما أبقت الدنيا لمغتبط ... على المدامع أجفان المساكين
هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم ... وما استرحت بحزن في مدفون
أسوان، أسوان، لا طب الأساة ولا ... سحر الرقاة من الأدواء يشفيني
سأمان، سأمان لا صفو الحياة ولا ... عجائب القدر المكنون تعنيني
أصاحب الدهر لاقلب فيسعدني ... على الزمان ولا خل فيأسوني
يديك فامح ضنى ياموت في كبدي ... فلست تمحوه إلا حين تمحوني

لقد استجبنا لإغراءات صيغة الصفة المشبهة، فأوردنا هذه المقطوعة الجميلة كاملة، لأنها تمثل نفسا شعريا خالصا، كثيرا ما لجأ إليه العقاد في قصائده الغزلية، ولكن علينا أن نقاوم الآن رغبة ملحة في تحليلها والوقوف أمامها، لأنها لاتدخل في الإطار المنهجي الذي اخترناه لنصوص هذا البحث وهو القصيدة الغزلية.

على أنه يمكن العودة إلى قضية «الصيغة» مرة أخرى، من خلال قدرتها على الاقناع الشعري، وفي هذا الإطار فربما نجحت الصيغة في الاستدلال والوصول إلى محور القصيدة والهدف الذي تسعى إليه، أكثر مما تنجح فقرات متتابعة من الاستدلال العقلي سواء تم ذلك في صورة نثرية منطقية، أو في صورة شعر استدلالي مفكك العناصر، ولنأخذ مثالا على ذلك، واحدة من الأفكار الفلسفية، التي تقف وراء كثير من القصائد الغزلية، وهي فكرة «ثنائية» الأشياء في الكون وسعى كل جزء إلى تحقيق كماله وذاته من خلال الالتحام بالجزء الذي يضارعه

ويناظره، وهو واحد من الأسرار الدافعة وراء شوق المحبين كل إلى الآخر، وهذا المعنى يتردد كثيرا في قصائد العقاد الغزلية سواء من خلال طرح الفكرة شعرا، أو الاشارة إليها في مقدمات بعض القصائد أو هوامشها، ولكن هذه الفكرة ذاتها تسعى في إحدى القصائد إلى أن تلبس للتعبير عنها ثوبا لغويا بسيطا هو صيغة التثنية في اللغة، التي تختار لها موضعا فريدا هو القافية التي هي أوضح أنغامها صوتا، ثم تختار كذلك صيغة فريدة هي صيغة المثنى في حالتي النصب والجر، حيث يبدو ذلك الإيقاع المتميز للياء الساكنة، وقد سبقتها فتحة كأنها تصعد إليها؛ وتلتها نون مكسورة كأنها تستريح من حركة الصعود تلك وتستقر على ذلك الحرف الأنفي المنغم وتظهره، والصيغة الموسيقية للمثنى المنصوب والمجرور على هذا النحو تبدو منفردة لا تلتبس بصيغة أخرى في اللغة، بخلاف صيغة المثنى إذا كان مرفوعا فإنها يمكن أن تختلط نهايتها الساكنة من الناحية الموسيقية مع نهايات أخرى كنهاية صيغة «فعلان» في الصفة المشبهة مثلا، ولقد بلغ من تفرد صيغة المثنى المنصوب تلك في اللغة العربية أن تصير من الحدود الفاصلة بين الفصحى وعامياتها المتطورة عنها، والتي تهرب في مجملها من هذه الصيغة المحكمة التي تجمع بين الفتح والياء بما يقتضيه ذلك من تنبه الجهاز اللغوي أثناء النطق، إلى حركة تميل معها الفتحة حتى تصبح قريبة من الياء ومجانسة لها، ومن ثم تظل صيغة المثنى المنصوب من هذه الزاوية ومن الناحية الصوتية بالذات «نبلا» لغويا، يوحي بمجرد إيقاعه بأن الحديث يدور حول اثنين دون لبس مع أي معنى آخر من معاني اللغة[٣٩].

حين نستحضر هذه الشحنات القوية التي تكمن في هذه الصيغة، ندرك إلى أي مدى يحدوها التوفيق في الاستدلال الشعري على قوة المزج بين الحبيبين في المقطوعة التالية من ديوان «أشجان الليل» والتي تحمل عنوان «أتعلمين؟»[٤٠]

أتعلمين بسرٍّ بين نفسين … أقوى من الحب في جمع الشتيتين
أتعلمين بحسن في مطالعه … أجل من الحسن مجلوا لروحين
أتعلمين بشيء كامل أبدا … أتم من عالم في قلب صبّين
ان السموات والأرض التي ضمنت … خليقة الله في ثوب الجديدين
لفي انتظار هوانا كي تلوح لنا … في خير ما أشرقت يوما لعينين
حسب الهوى ألفة القلبين وحدهما … فكيف لو تم في روحين حرين

إن المقطع ليشع بقدرته على تحقيق الامتزاج في الحب، ومفتاحه الرئيسي الذي أعطاه هذه القدرة، هو الصيغة اللغوية التي لجأ إليها الشاعر، فأغنته وحدها عن كثير من ألوان الاستدلال والاستنتاج، وساعدت مع العوامل الفنية الأخرى على تحقيق الصهر والاندماج.

هنالك اتفاق على أن الكلمة في الفن لايقصد منها الإفهام وأداء المعنى فحسب، وإنما

تتجاوز ذلك إلى الإيحاء والظلال، وهي مقولة قد لاتحتاج إلى كثير من النقاش، وقد سبق أن اقتبسنا رأيا للعقاد في مناقشة نعيمة يقترب من هذه النقطة، ومن هنا فإن من الثابت أن ظلال الكلمات يمكن أن تجنح بالنص في آفاق عالية، ويمكن أن تهبط به إلى مستويات دنيا، وتكون عاملا يساعد على إضاعة كثير من الجهد الذي يبذله الفنان في بناء عمله.

وإذا كانت قصائد العقاد الغزلية قد حظيت بمئات الكلمات ذات الظلال المجنحة، فإنها قد اشتملت كذلك على بعض الكلمات التي قد تقف ظلالها حائلا دون تجنيح البيت أو المقطوعة، ولقد سبق من قبل أن أشار الدكتور مندور[41] إلى كلمة «عقيرة» في قول العقاد عن أغاني الطائر:

هن اللغات ولا لغات سوى التي ... رفعت بهن عقيرة الوجدان

وكذلك وقف الدكتور السكوت[42] أمام كلمة «قفاك»، في قصيدة «عام ثان» حين قال يخاطب العام المنصرم بعد أن منحه من السعادة ما كان يريد:

دارت بروجك والهوى يخطو وتتبعه خطاك
وحمدت وجهك مقبلا ومضى فلم أذمم «قفاك»

ويمكن أن نضيف إلى هذه الوقفات كلمات أخرى تحمل ظلالا قد تبتعد بالمعنى عما يريد مثل قوله في نونية الحب الأول[43] يخاطب المحبوب:

يا أملح الناس هلا كنت أكبرهم ... روحا فيلقفا روح وجثمان

فأيا كانت صحة الصياغة اللغوية في دلالة الجثمان على الجسد، فإن اللغة قد درجت على ربط الجثمان بالميت وما يرتبط به من إشعاعات لا بالمحبوب المتوهج الممتلىء حياة.

وفي مقطوعة رقيقة في ديوان «وهج الظهيرة»[44] تحمل عنوان «درج الحب» يتحدث الشاعر عن وصل محبوبه ويتمنى منه المزيد، وكلما تحققت أحلامه زاد ظمأ ويعجب كيف كان يرضى بالقليل من قبل فيقول:

قبلته فتجددت علل ... غير التي داريت من عللي
الآن أطمع أن أكون له ... ويكون اذ يمسى ويصبح لي
وأكاد أشفق أن تراعبه ... حرصا عليه شوارد المقل
في القلب شيطان يقول له ... زد كلما أوفى على أمل
يالوكف لا نرضى فواعجبا ... كيف ارتضينا أمس بالبلل

وواضح أن ختام هذه المقطوعة الجميلة بكلمة مثل «البلل» بإيحاءاتها الجانبية المتعددة، لايخدم المعنى الشعري، أيا كانت درجة الدقة القاموسية في دلالة «البلل» على درجة من درجات المطر الخفيف.

وهو في موطن آخر يتحدث عن محبوبه الطاهر الذي يحبه مخلصا فيقدم هذه الصفات من خلال نفي أضدادها، فيبدو وكأنه يسيء إلى المحب أكثر مما يحسن إليه، يقول(٤٥):

ضاق الفضاء بما يحويه من فرح ... فكل ما في فضاء الله فرحان
إلا المحب الذي لاحبه دنس ... ولا مودته خب وادهان
نفاه عن عرس الدنيا شواغله ... إن الحداد عن الأعراس شغلان

فلا شك أن معاني الدنس والمكر والملق، حين تنسب إلى المحب ولو على سبيل النفي فإنها تسيء إليه وإلى البناء الشعري، وقديما تنبه القدماء إلى أن مما يعاب، أن يقال: هو غير بخيل والأولى، هو كريم، وكان بشار في نقاشه المشهور مع أحد شعراء عصره، يعيب عليه قوله:

ألا إنما ليلى عصا خيزرانة ... اذا غمزوها بالأكف تلين

ويذكره بأن مجرد ذكر العصا يوحي بالجفاف، ولا يغني عنها أن تأتي في أعقابها كلمة أخرى توحي بالليونة مثل «خيزرانة» ويقدم النموذج لتلافي الكلمة غير الموحية فيذكره بقول شاعر سابق:

اذا قامت لحاجتها تثنت ... كأن عظامها من خيزران

فيأتي معنى الليونة دون أن تعكر صفوه كلمة غير موحية.

وربما يتصل باختيار العنصر اللغوي ومدى تأثيره على مناخ قصيدة الغزل، لون الضمير(٤٦) الذي يختاره الشاعر في مخاطبة من يحب، ولأن اللغة الشعرية لا تعمد إلى الإفهام فحسب، كما سبق أن أشرنا، ولأن لها طواعية في الحركة لا تعرفها اللغة النثرية، فإن المعنى البسيط الذي يؤديه رجل معين لامرأة معينة، حين يقول لها في لغة النثر «أنا أحبك» بضمير المتكلم المفرد والمخاطبة المفردة، يمكن أن يؤدي في لغة الشعر بتسامح أكثر من حيث الإفراد والجمع والتذكير والتأنيث، فيقال «أنا أحبك» بضمير المخاطب المذكر بدلا من المؤنثة، وذلك عرف ربما كانت تلجأ إليه اللغة في البداية للتمويه والإخفاء، ولكنه أصبح عرفا في اللغة الشعرية للمحبين وامتد إلى خلع صفات المذكر على المؤنثة تمويها وتلميحا، ومن الممكن كذلك أن يتم توجيه الخطاب على أنه بين جمعين لا مفردين فيقال «نحن نحبكم» لكي تختفي المحبوبة في الحي، ويختفي المحب في القبيلة، وتنمو المشاعر في سياج من الكتمان، وعندما يقول المتنبي مثلا:

يـامن يعـز علينـا أن نفـارقهم   وجـدانـنـا كل شيء بعـدكم عـدم

فإنه لم يحدد: من الـذي يقصده في «علينا» وفي «نفـارقهم» وظل المعنى مستساغـا وطيبا، لكن شبكة التبادل بين الضمائر المختلفة في الشعر يمكن أن تمتد إلى أبعد من هذا من الناحية النظرية، فهل يمكن أن يكون الأول مفردا والثاني جمعا، فيقال «أنا أحبكم» على معنى «أنا أحبك» بكسر الكاف أو أن يحدث العكس فيقال «نحب نحبك» على معنى «أنا أحبك»؟[٤٧]، وهل الشاعر حر حين يختار نمطا من أنماط شبكة الضمائر المتاحة أمامه في قصيدة معينة أن يغيره في نفس القصيدة، فيقول لمن يحب مرة «أنا أحبك»، ومرة «نحن نحبكم» أو «أنا أحبكم» وهكذا؟ وما الأثر الذي يمكن أن يتركه نمط من هذه الأنماط على مناخ القصيدة ترفعا أو تواضعا أو صلابة أو انسيابا؟ إنني قد لا أملك إجابة حاسمة على هذه التساؤلات، على افتراض أن لها اجابة حاسمة، لكنني سأكتفي بإيراد بعض أبيات من غزلية رقيقة للعقاد تتغير فيها شبكة الضمائر بينه وبين حبيبه بحرية واسعة، ولسوف نضع خطا تحت الضمائر في الأبيات، يقول العقاد في قصيدة «الحرام والحلال»[٤٨] من ديوان وهج الظهيرة:

حبيبي الـذي لست أعني سـوا   ه اذا فهت بـالقـول مسترسـلا
وقبلـة شعـري التي أنتحي   اذا أجمل الشعـر أو فصـلا
كأن مـآقي مـا ركبت   الا لترعـاك أو تأفـلا
فما أعشـق الحسـن الا عليـك   وكـالـوحش بعـدك ريم الفـلا
أحين صرفنـا اليك القلـوب   قضيت فحـرمت مـا حللا
قبيح بعيني أن تنظـرا   ولكـن لعينيك أن تقتـلا
وحب الجمال حـرام علي   وأمـا اختيـالك فيـه فـلا
ولاخير أنـك حلـو المذاق   شهي العنـاق سري الحلى
وكن أنت شمس الضحى رونقـا   وكـن أنت نبت الـربى مخضـلا
فإن نحن كـانت لنـا أعين   فقـد عظم الجرم واستفحـلا
فيـا ظـالمين ومـا همنـا   سـواكم من النـاس أن يعـدلا
أبيحـوا لنـا الحب أو فـاحجبـوا   قـوامـا تثنى ووجهـا حـلا

إن إحصاء الضمائر في الأبيات التي أوردناها وهي أبيات تدور في قصيدة واحدة وفي مقطع واحد يرينا أن المحب لبس ضمير المتكلم المفرد خمس مرات، وضمير المتكلم الجمع ست مرات، وأن المحبوب ألبس ضمير المخاطب المفرد عشر مرات، وضمير المخاطب الجمع أربع مرات وكل هذا تم على طريقة الانتقال الحر دون تقيد بنظام معين ومع هـذا فيبقى أن المقطوعة أسرة غنية النفس.

يحتل التعبير بالصورة، مكانا متميزا في غزليات العقاد، شأنها في ذلك شأن كل شعر جيد، ويزيد من عمق هذه المكانة أنها قائمة على أسس نظرية بعيدة الجذور في فلسفة الصورة والهدف الذى ترمى إليه، وهي فلسفة عدها العقاد ركنا ركينا في مذهبه، وهاجم الصور التي حين ترد إلى أصلها لاترد إلى أبعد من الحواس والتي لايزيد همها عن تشبيه شيء أحمر بشيء أحمر مماثل له فلاتزيد الحياة حياة ولا النور نورا، ونصوصه النقدية في هذا المجال مشهورة في الديوان وفي شعراء مصر وبيئاتهم وفي مقالاته المتفرقة في الأدب والنقد.

وهذا الإيمان النقدى العميق يسانده تطبيق شعرى نشط يلجأ غالبا إلى الصورة، لأنه يدرك أن لقطة واحدة تفضل عشرات الصفحات المحبرة من الكلام المجرد، وقديما كان العقاد نفسه هو الذى قال في تفضيل الشعر على القصة، إن بيتا واحدا مثل قول القائل:

وتلفتت عينى فمذ بعدت ... عنى الطلول تلفت القلب

قال إن هذا البيت يفضل عشرات الصفحات من قصة مكتوبة، وهل امتاز هذا البيت الا بأنه بنى على الصورة من أوله إلى آخره.

ولا شك أن اقتراب العقاد من دراسة الفنون الجميلة ومجالاتها المختلفة وطرائق التعبير فيها، جعله يزداد إدراكا لقيمة التعبير بالصورة باعتبارها اللغة المشتركة بين كثير من الفنون الجميلة ومن بينها الشعر، ولقد تحققت لديه هذه الرغبة في الجمع من خلال "الصورة" بين الشعر والرسم، في واحد من مواقف حياته المؤثرة، فلقد مر العقاد في تاريخه العاطفي يوما بأزمة كان مبعثها حسناء خانت مودته، ولم يجد الشفاء من أزمته تلك إلا من خلال "صورة" رسمها أولا شعرا، ثم رسمها له صديقه الفنان صلاح طاهر لوحة يظل يحتفظ بها العقاد في حجرته طوال حياته، يقول العقاد بعنوان: "حرمان أو عطاء" في ديوان وحي الأربعين(٤٩):

مائدة كم بتّ أشتاقها ... ألقيت في صحفتها بالذباب
أرحتنى منها فقد عفتها ... فليس فيها مورد مستطاب

ولقد رسمت ريشة الفنان صلاح طاهر، البيت الأول في صورة طبق شهي من الحلوى وقد حط عليه الذباب، وترك البيت الثاني يردده العقاد وهو يتنفس الصعداء والتطهير كلما ألقى نظرة على اللوحة المعبرة المعلقة في حجرته، وتتخذ الصورة أبعادا مختلفة في قصيدة العقاد الغزلية، فأحيانا تكون لقطة ثابتة مثل اللقطة السابقة للحلوى والذباب، وأحيانا تكون لقطة متنامية، تمتد بنقطة اللقاء بين الموقف المعنوي ومايعادله من موقف تجسيدى مصور فيكون النمو بأحدهما نموا بالموقفين في وقت واحد، ولننظر إلى هذه اللقطة التي يتجسد فيها معنى الشك وبواعثه من خلال المعادل الصورى، يقول في قصيدة «إلام التجني؟»(٥٠) في ديوان أشجان الليل:

هبينى امرءاً في قبلة الوحى قانتا ... طوال الليالى قانتا يتهجد
رأى قبسا يحتاده ثم أطبقت ... عليه بستور فهو لايتوقد
ونادى ولا من يستجيب نداءه ... وضل ولا من في الدياجير يرشد
ألا يعتريه الشك والشك قاتل؟ ... ألا يحتويه اليأس واليأس ملحد؟

والطريق الذى سلكته الصورة في نموها لافت للنظر، فقد بدأت من أبعد نقطة متخيلة ثم أخذت تزحف رويدا رويدا حتى التحمت بهدفها، فحين يتعلق الأمر بالشك لايرد على الذهن للوهلة الأولى صورة الناسك الذي من شأنه الجنوح إلى اليقين، ولكن الزحف من خلال بواعث الشك التي تقود الناسك ذاته إلى هذا المآل، تنمي في النفس في الوقت ذاته، فراغ صبر المحب المخلص ونفاد طاقته.

وأحيانا تتحول الصورة من خلال النمو إلى رمز مستقل لايمثل الطرف المعنوي فيه إلا الشرارة الأولى، التي ينطلق بعدها الطرف الحسي ليكبر وينمو ويتحول إلى صورة من لحم ودم، ومن ذلك الرمز للحب بالطفل وهو رمز استخدمه العقاد في أكثر من موضع في دواوينه وأصّله وشاع بعد ذلك في الشعر العربي الحديث في مدارسه المختلفة، فيقول العقاد في قصيدة "موت الحب" من ديوان أشجان الليل (٥١):

غـالـه وهـو صغير قبلها ... تكبر البلوى به يوم نـواه
كنت أرجـوه ليومى كلها ... عـزنى في مطلع الشمس هداه
كنت أرجـوه لليل كلها ... لجت الحيرة بـى تحت دجـاه
كنت أرجـوه لأمس، لغـد ... رب أمس لك لاترجـو سـواه

وهو يعود إلى نفس الرمز، رمز الطفل المعبر عن الحب، في قصيدة أخرى، حين يقول في قصيدة "بعد عام" (٥٢) من نفس الديوان.

خبريني كم من العمـر يـدوم ... ذلك الطفل الـذي أكمل عـامـا
خبريني أنـت .. انى لـزعيم ... أن يـدوم الـدهـر لايسلـو دوامـا

ولا شك أن هذا الرمز الذى أصّله العقاد في شعره الغزلي قد شاع من بعده واستفاد منه شعراء المدرسة الجديدة، فكان مصدرهم، ولم يكونوا في حاجة إلى العودة إلى الرمزين الأوروبيين ليقتبسوا منهم هذا الرمز كما يرى بعض النقاد (٥٣) في تعليقهم على قصيدة "طفل" للشاعر صلاح عبدالصبور، والتي تنمي نفس الرمز الذي التقطه العقاد من قبل، يقول عبدالصبور (٥٤):

قـولى أمـانـات
جسيـه جسّى وجنتيـه
هـذا البريـق
مـازال ومضى منـه يفرش مقلتيـه
ومضى الشعاع بعينه الهدباء ومضته الأخيره
ثـم احترق

على هذا النحو يتحرك البناء الشعرى في المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقاد، والتي

تشكل الجانب الأكبر من قصائده، معتمدا على وسائل البناء الفنية، اعتمادا على اللغة في مستوياتها المختلفة سهولة وجزالة، واستعانة بوسائلها النحوية الجمالية في البناء، ربما دون توقف أمامها أحيانا توقفا جماليا، وكل ذلك يساق من خلال الرمز والصورة المجسدة سواء منها ذات اللقطات الثابتة أو تلك التي تتنامى لكي تجسد المعنويات الداخلية، من خلال المعادل الحسي الخارجي.

في هذا الإطار الفني تتحرك المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقاد فتشع ضياء وتحلق أحيانا، وتقصر عن ذلك في بعض الأحايين ولكنها في كل الحالات، تصدر عن نفس شاعر كبير.

لم يبق أمامنا الا أن نقترب من مساخ القصائد الغزلية ذات النفس الطويل نسبيا، وهى تلك القصائد التى تخرج من إطار اللقطة الغزلية المحددة، إلى إطار الحب والجمال الأوسع، الذى يشكل فيه الجمال الأنثوى واسطة العقد، فتبقى القصيدة لذلك غزلية رغم تحليقها فى آفاق متعددة.

وهناك رابط قوى يقيمه العقاد فى فلسفته وإبداعه الفنى معا بين مناحى الجمال المختلفة فى الطبيعة، ومن بينها الجمال الأنثوى، وهو يجعل العشق من ثم ليس دافعا فحسب إلى التوالد والاتصال الجسدى، وانما هو دافع كذلك إلى الإبداع الفنى فى ذاته، يقول العقاد فى إحدى مقالاته المبكرة التى ضمها فى «ساعات بين الكتب» (٥٥) وكانت بعنوان «الغزل الطبيعى»: «ليس تأثير العشق بمقصور على العلاقة النسلية بين الرجل والمرأة، ولكنه يمتد الى كل غريزة سواء كان لها ارتباط بالشوق الجنسى أم لم يكن، وربما ملك النفس وتمكن منها ولم يبلغ من تأثيره النوعى عليها. الا أن يذكى فيها الغرائز الغيرية التى تقوم عليها علاقات المجتمع، وأن ينمى الأذواق النوعية الأخرى التى تترجم عنها الفنون الجميلة من شعر وتصوير وغناء، ولذلك كان أهل هذه الفنون ممن لايستغنون عن العشق، لأن موت عاطفته فى نفوسهم يميت أذواقهم الفنية».

إن ذلك التصور الفلسفى عندما يتحول إلى عمل إبداعى فى القصيدة الغزلية فإنه يعتمد على امتزاج عناصر الجمال الثابت منها والمطروح للتثبت والتغزل ومن أجل هذا فان القصيدة قد تبدو للوهلة الأولى مشكلة من أجزاء مختلفة بعضها يمتد فى عالم الطبيعة أو عالم الحيوان، أو عالم الطير، والبعض الآخر فى عالم الجمال الأنثوى، وليس هذا لجوءا إلى ما كان يعيبه العقاد على حافظ من أنه يخلط الأغراض فى قصيدة واحدة، فكأن لديه قطعة من الحرير وقطعة من المخمل وقطعة من الكتان، وكل منها صالح وحده لصنع كساء فاخر فى نسجه ولونه، ولكنها إذا جمعت على كساء واحد فتلك مرقعة الدراويش (٥٦)، فالعقاد فى هذا اللون من القصائد الغزلية، كان يستطيع أن يأخذ من خيوط القطع المتلائمة ما يجعله يشكل نسيجه المستقل. وتختلف درجات استدعاء العناصر الطبيعية من قصيدة لأخرى، فهى أحيانا تأتى فى صورة موجات

مستقلة تأخذ حظها من النمو والتفصيل والتأمل قبل أن تندمج اندماجا طبيعيا فى الموجة المحورية للقصيدة، وأحيانا تأتى فى صورة لقطات سريعة، كل لقطة منها تنتمى إلى أفق قابل للنمو فى ذاته، ولكنها تصب مركزة حول نقطة تلاقى القصيدة، ومن هذا النوع الأخير، تأتى هذه اللقطات المركزة فى قصيدة «اليقين» من ديوان «أشجان الليل»[٥٧] حيث يتيقن المحب بعد فترة شك وتردد، أن الهجر قد وقع، فتتلون الأشياء جميعها أمامه بلون اللحظة التى يحسها، وتسعى العناصر جميعا لتحاوره أو يحاورها:

سل الصبح كم ماريته كلما بدا — ولم يبد فيه ذلك الوجه حاليا
سل الليل كم جافيته كلما سجا — ولم أرتقب فيه الحبيب الموافيا
سل النيل كم أنكرته كلما جرى — ولم ألق فيه ذلك الحسن جاريا
سل الدار كم ناشدتها القرب راجيا — وأرهفت فى أنحائها السمع جاريا
وتطلبه منى جفون تعودت — على البعد أن تلقاه فى الحى آتيا
سل الروض مطلولا سل القفر صاديا — سل النجم لماحا، سل البدر ساريا

فالعناصر التى أتت إلى محور القصيدة بعضها يباين بعضا فى طبيعة مايعطيه من الأحاسيس الأولى، ومن هذه الناحية، فإن الصبح يباين الليل، والروض يباين القفر، والنيل الجارى يختلف عن الدار الثابتة، لكن الشاعر العاشق يوجد الصهر بينها من خلال اتخاذ ذاته محورا تتجمع عندها فى مأساتها كل مظاهر الطبيعة من ناحية ثم من خلال المواجهة مع هذه العناصر والتى تختلف من عنصر إلى آخر على النحو الذى توضحه الجمل التالية لكم الخبرية فى الأبيات فالصبح إذا بدا يماريه، والليل إذا سجا يجافيه، والنيل إذا جرى ينكره . . . الخ وهكذا يستطيع الشاعر أن يحول درجات التباين إلى درجات التحام فى لوحته الغزلية التي تساعده على ثباتها عناصر الطبيعة.

في بعض القصائد الغزلية تستقل العناصر الجمالية إلى حين. ثم تقدم نفسها وقد اكتملت إلى العنصر الرئيسي وهو عنصر الحب والجمال الأنثوي لكي تزيده تألقا ووضوحا، وقد تكون هذه العناصر ممثلة في الجمال الطبيعي من أزاهر وأغصان وأشجار ومياه، وحيوانات وطيور وتلك تقود خطا الشاعر انطلاقا من الجمال العام إلى الجمال الخاص ومن الجمال المتاح إلى الجمال المتأبي، وقد تكون هذه العناصر متمثلة في بواعث النشوة الطارئة لكي تخلص إلى الحلم بالنشوة الدائمة، ويتمثل هذا التصور الأخير على نحو خاص، في المزج بين الخمر والحب، وهو مزج عرفه تراث الشعر العربي، وتراكمت من خلال مئات القصائد فيه، طبقات من المتعة على اختلاف درجاتها تقود فيها الخمرة ذاتها إلى آفاق الحب، بدءا من تلك التي تعنى بالرمزين (الخمر والحب) مستواهما الظاهري المألوف، وانتهاء بتلك التي تعنى بالرمزين مرحلة من مراحل الحب الالهي الصوفي، ومن ثم فلا غرابة في أن تشيع نفس الصور فى ديوان أبى نواس وابن عربى

، أو ديوان الأعشي وابن الفارض، وهي تتيح لكل عاشق أن يصعد بالخمر إلى الدرج الذي يبتغيه.

اتبع العقاد هذا « التكنيك » في بعض غزلياته ، ومنها هذه القصيدة التي ترد في ديوان وهج الظهيره[٥٨] بعنوان كأس على ذكرى، حيث يدور المقطع الأول منها على محور الخمر:

يانديم الصبوات   أقبل الليل فهات
واقتل الهم بكأس   سميت كأس الحياة

ومن خلال هذا المقطع يتدرج إلى السمات المشتركة التي يمكن أن تجمع بين الخمر والمحبوب.

وهي سكر العين باللو   ن سنى اللمحات
وهي سكر الأنف بالعطر ذكي النفحات
وهي في الكأس وفي النفس أحب النشوات

وبعد أن يستوفي هذا المقطع ويبدو وكأنه عنصر مستقل نما في ذاته وإن كان قد استطاع أن يشي بما سيتول اليه، يربط المقطع على الطريقة القديمة في حس الانتقال بالمحبوب ، فينسج من كلمة « هات » التي كانت قافية البيت الأول، مفتاحا يربط بين المقطعين:

هاتها واذكر حبيب النفس يا خير ثقاتي
ودع التلميح واجهر باسمه دون تقاة
صفه لي صفة وما كان بمجهول الصفات
غير أني أمتع السمع بحظ الحدقات
صفه في قلبي لو استطعت وترجم زفراتي

والمقطع من خلال هذا يصب في المحور الرئيسي وهو الغزل ، من خلال التمهيد بالخمر بما تؤدى إليه من تحليق، والشاعر يستعين بالمداخل الكلاسيكية في تفصيل وصف الجهر على وصف السر، وإمتاع الأذن بلذة السماع والعين بلذة النظر ، وهو معنى مألوف في مثل قول أبي نواس:

ألا فاسقني خمرا وقل لي هي الخمر   ولا تسقني سرا اذا أمكن الجهر

وهو عندما يخلص إلى قلب المقطع وقد تخلص من صور الخمريات أو مزج بينهما وبين الغزليات على النحو الذي رأيناه في اقتباسه معاني أبي نواس في الخمر وإلباسها للمحبوب ، يتدرج الشاعر من هذا إلى طرح مجموعة من الصور التجسيدية للمحبوب وهي صور تطرح على مستويين تعبيريين ، أولها يطرح من خلال الصور الإنسانية، فتتوالى أربعة أبيات ذات مفتاح إنشائي واحد:

أترى ألبق منه في اصطياد المهجات
أترى أملح من خطراته في الخطرات
أترى أصبح من خديه بين الوجنات

أترى أعدل من قامته في الصعدات

ولعل الذي يمكن أن يلاحظ على الصور مع جمالها، أنها مستمدة جميعا من موروث ثقافي، أكثر مما هي مستمدة من تأمل في محبوب بعينه، وهي تتوالى كالصور المستعارة المألوفة، تبدو لعين القارىء وكأنها صور بلاستيكية، أو صور « موديلات »تقدم المقاييس النموذجية في الجمال، أكثر مما تقدم نموذجا حياله، والعقاد نفسه أشار مرة إلى فكرة « النموذج المثالي » في الجمال الذي يتعلق به الهوى في ذاته، لدرجة تتداخل معها الرؤية في عين الشاعر فهو يقول في إحدى قصائده[59]

أألهواه أم أهوى خيالا تعلقت ... به نظرتي في صفحة القدماء

ثم تأتي بعد هذه الموجة من الجمل الاستفهامية الإنشائية، موجة أخرى من الجمل الخبرية، وكأن الصفات التي كانت تطرح على مستوى التساؤل أصبحت موضع تأكيد على مستوى الأخبار.

ذهبي الشعر ساجي الطرف حلو اللفتات

وهذا البيت تذكر به أبياتا قالها علي محمود طه فيما بعد على نفس القافية في قصيدة «الجندول»

وتتابع بقية الصفات الخبرية على هذا النحو، حتى يبدو المقطع وكأنه قد تخلص من آثار «الخمريات» في المقطع السابق، أو انتشى بها.

لكن المقطع التالي لا يلبث أن يعود إلى نفس مفتاح المقطعين السابقين، ومن ثم يعود إلى الخمر، لكن لكي يمزجها هذه المرة مع المحبوب في مقطع واحد:

هاتها باسم حبيبي ... قاتل الله عداتي
هاتها عشرا وكرر ... وَصِفُ العذب مئات
صفه غضبان وصفه ... لاعبا بين اللدات

ويقود هذا المزج الشاعر إلى حيا تذكر الحبيب فينسل مرة أخرى من الخمر إلى صفات المحبوب ويمتد التذكر إلى القسوة التي علموها له، فإذا بالخمر تعود مرة أخرى إلى الظهور في المقطع، لا للتذكر بالحبيب كما فعلت على امتداد القصيدة، ولكن لتساعد على التسلي عن هموم الذكرى:

علموه وهو لا يعـ ... لم ما كيد الغواة
ليتني علمته الوصـ ... ـل وتكذيب الوشاة
صفه بل أمسك فقد هاجت عليه حرقاتي
جمع الوجد بأشجاني وضاقت أزماتي
هاتها صرفا وأغرق في طلاها حسراتي
عوضا عما يؤاتي من هوى أو لا يؤاتي

وعلى هذا النحو لا تبدو العناصر المختلفة في القصيدة وكأنها أجزاء من رقع الدراويش ، وإنما تبدو وقد تداخل النسيج فيها وأصبح لها « ماء » واحد يمهد كل عنصر فيه لتاليه ويحمل أمداد سابقه وتتكون للقصيدة من ثم وحدة خاصة ، فلا هي تنتمي للعناصر الأولى ولا هي تنفصل عنها ، وإنما تصهر العناصر جميعا لتشكل منها عنصرا جديدا هو القصيدة ، وذلك جزء من عمل كيمياء الشعر.

* هوامش البحث

(١) أحمد ـ ع ـ حجازي. أسئلة الشعر، مقال بجريدة الأهرام: ٧/ ١٢/ ١٩٨٨م.

(٢) د. محمد مندور. الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، ص ٧٦.

(٣) حمدي السكوت، أعلام الأدب المعاصر في مصر، سلسلة بيوجرافية نقدببليوجرافية ـ عباس محمود العقاد ـ المجلد الأول ص ٧٩ ـ مركز الكتاب المصري. ط أولى، ١٩٨٣م.

(١) د. زكي نجيب محمود: مع الشعراء ص ٢٢، بيروت سنة ١٩٧٨م.
(٢) د. محمد مندور. المرجع السابق ص ٨١

(2) Voir : Rolland de Renéville : L'expérience poétique, p. 9 Paris 1949
(3) Ibid. p. 10

١٤) لمزيد من التفاصيل حول تأثير روح العلم على الأدب انظر: د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن ـ ص٥٣ ومابعدها، الطبعة الثالثة، دار نهضة مصر، وانظر كذلك
S. Jeune: Littérature générale pp. 26 et suivantes Paris 1968
وكتابنا: الأدب المقارن ـ النظرية والتطبيق ـ الطبعة الأولى، مكتبة الزهراء، القاهرة سنة ١٩٨٤.

(١٥) د. حمدي السكوت. المرجع السابق، ص ٤١، ١٧٧.

(١٦) انظر. د. عبداللطيف عبدالحليم، شعراء ما بعد الديوان. الجزء الثاني ص ١٨ وما بعدها. مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٨٩م.

(١٧) انظر: عباس محمود العقاد: الديوان في النقد والأدب ص ٥٣٤ (المجموعة الكاملة ـ المجلد الرابع والعشرون) دار الكتاب اللبناني سنة ١٩٨٣م.

(١٨) العقاد. ساعات بين الكتب، بمقال الشعر في مصر، ص ١١٤، بيروت سنة ١٩٦٨.

(١٩) العقاد. شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص ١٦، كتاب الهلال، يناير ١٩٧٢م.

(١٩) انظر. د. محمود الربيعي، في نقد الشعر، ص٧٣ الطبعة الأولى مكتبة الشباب، القاهرة، سنة ١٩٧٠
(٢٠) د. محمد مندور، المرجع السابق، ص ٥٤.

(٢١) بلغت قصائد التقدير والتأبين في «بعد الأعاصير» وحده تسع عشرة قصيدة، وأشار العقاد في مقدمة الديوان إلى أن «الشاعر العصري يعاب على مديحه اذ كان يثني على الممدوح بما ليس فيه. لكنه اذا أحس الاعجاب برجل عظيم فصدق في الأعراب عن الاحساس بعظمته فهو أحد المجددين». انظر: خمسة دواوين للعقاد، ص ١٩٤ الهيئة العامة المصرية للكتاب، سنة ١٩٧٣.

(٢٢)انظر حول تطور الغزل واتجاهاته وفنونه المختلفة: د. سعد دعبيس: الغزل في الشعر العربي الحديث في مصر، دار النهضة العربية ـ القاهرة، الطبعة الثانية، سنة ١٩٧٩.

(٢٣) العقاد: مقدمة ديوان أعاصير مغرب (طبعت فى خمسة دواوين للعقاد) ص٩١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٣.

(٢٣) انظر: خمسة دواوين للعقاد، ص٤٤، ٥١، ٥٦.

(٢٤) انظر، غرام الأدباء، لعباس خضر، وانظر كذلك، الغزل فى الشعر العربى الحديث للدكتور سعد دعبيس، وفيه اشارات كذلك الى مقالات لأنيس منصور فى أخبار اليوم حول هذا الجانب.

25) Jean Cohen Le Haut Langage: theorie de la Poeticite
P 13, Paris 1979

والكتاب نعده الآن للترجمة الى العربية.

(٢٦) انظر كتاب: «بناء لغة الشعر» تأليف، جون كوين، ترجمة: د. أحمد درويش، الباب السابع، الوظيفة الشعرية ص ٢٢٥ وما بعدها، الطبعة الأولى، مكتبة الزهراء ـ القاهرة، ١٩٨٥.
(٢٧) ديوان العقاد، ص ٣٠٩.
(٢٧) د. حمدى السكوت، المرجع السابق، ص ٧٤، ٧٥.
(٢٨) عمر الدسوقى فى الأدب الحديث، الجزء الثانى ص ٣٥٢، الطبعة السابعة، دار الفكر العربى ـ القاهرة (دون تاريخ).
(٢٩) د. شوقى ضيف: الأدب العربى فى مصر، ص ١٤، الطبعة السادسة، دار المعارف، ١٩٧٦، القاهرة.
(٣٠) انظر مقدمة العقاد لكتاب الغربال لنعيمة، القاهرة، سنة ١٩٢٣.
(٣١) انظر . . . المجموعة الكاملة لمؤلفات العقاد، المجلد الرابع والعشرون، ص ٢٦٥ وما بعدها ـ دار الكتاب اللبنانى، سنة ١٩٨٣.
(٣٢) المرجع السابق، ص ٢٦٨..
(٣٣) انظر. د. عبداللطيف عبدالحليم، شعراء ما بعد الديوان، ج ١، ص ٢٦ وما بعدها.
(٣٤) مقدمة ديوان علي شوقي، نقلا عن شعراء ما بعد الديوان، ج ٢، ص ٢٥.
(٣٥) أعاصير مغرب (٥ دواوين للعقاد) ص ١٢.
(٣٦) يمكن أن نجد فى قصائد الطفولة عند العقاد هذين اللونين اللذين أشرنا اليهما، السهولة الفنية الشاعرية ومن أوضح نموذجها قصيدة «غيرة الطفلة» في ديوان يقظة الصباح ص ٥٣ والسهولة المباشرة غير المختمرة، ومن نماذجها قصيدة «البيلا» أى البيرة بنطق الأطفال في ديوان «هدية الكروان» ٧٠.
(٣٧) انظر: د. حمدي السكوت، المرجع السابق، ص ٨٠.
(٣٨) ديوان العقاد، ص ١٩٨.
(٣٩) حول بعض القيم الأخرى للتعبير بالمثنى في الشعر، انظر كتابنا: فى النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة «مبحث» القصيدة المعاصرة بين الاستقلال والانتماء» مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨.
(٤٠) ديوان العقاد، ص ٣١٥.
(٤١) د. محمد مندور، المرجع السابق، ص ٥٩.
(٤٢) د. حمدي السكوت، المرجع السابق، ص ٨٧.
(٤٣) ديوان العقاد، ص ٤٧.

(٤٤) المرجع السابق، ص ١٦٨

(٤٥) المرجع السابق، ص ٤٢.

(٤٦) لمزيد من التفصيل حول "الصهاريج" ودورها في بناء الأسلوب، انظر كتابنا "دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث"، ص ٩٨، وما بعدها، مكتبة الزهراء - القاهرة، سنة ١٩٨٤

(٤٧) حول معنى "أما" في الشعر ودلالاتها، انظر بناء لغة الشعر، ص ١٨٢ وما بعدها

(٤٨) ديوان العقاد، ص ١٦١

(٥٩) حسنة دوبرس للعقاد، ص ٣٥٤

(٥٠) ديوان العقاد، ص ٣١١

(٥١) ديوان العقاد، ص ٢٩٩

(٥٢) ديوان العقاد، ص ٣٢١

(٥٣) انظر د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤٩، دار نهضة مصر، سنة ١٩٧٧.

(٥٤) انظر، صلاح عبد الصبور "ديوان الناس في بلادي"، ص ١٠٠ - بيروت، سنة ١٩٥٧

قائمة بأهم المراجع

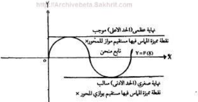
(١) أحمد عبدالمعطي حجازي : أسئلة الشعر ، مقالات بجريدة الأهرام ، القاهرة ، ١٩٨٨م
(٢) أحمد درويش : الأدب المقارن ، القاهرة ١٩٨٤
بناء لغة الشعر ، القاهرة ١٩٨٥
في النقد التحليل للقصيدة المعاصرة ، القاهرة ١٩٨٨ .
(٣) عمر الدسوقي : في الأدب الحديث ، القاهرة ، (بدون تاريخ)
(٤) سعد دعبس : الغزل في الشعر العربي الحديث ، القاهرة ١٩٧٩
(٥) محمود الربيعي : في نقد الشعر ، القاهرة ، ١٩٧٠
(٦) زكي نجيب محمود : مع الشعراء ، بيروت ، ١٩٧٨
(٧) حمدي السكوت : أعلام الأدب المعاصر في مصر - عباس محمود العقاد القاهرة ١٩٨٣
(٨) صلاح عبد الصبور : الناس في بلادي ، بيروت ، ١٩٥٧
(٩) شوقي ضيف : الأدب العربي في مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦
(١٠) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الماضي
كتاب الهلال - القاهرة ، ١٩٧٣
خمسة دواوين العقاد ، القاهرة ، ١٩٧٣
ديوان العقاد ، أسوان ، أسوان ، ١٩٦٧ .
الديوان في الأدب والنقد - الأعمال الكاملة ، بيروت ، ٨٣م .
ساعات بين الكتب - الأعمال الكاملة ، بيروت ، ٨٦م .
(١١) عبداللطيف عبدالحليم : أدب ونقد ، القاهرة ، ١٩٨٨م .
شعراء ما بعد الديوان ، القاهرة ، ١٩٨٩م
(١٢) محمد غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث ، القاهرة ، ١٩٧٧م

(١٣) أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر ، القاهرة ، ١٩٨٨م

14) J. Cohen - Le Haut Langage
Theorie de La poesiette paris 1979
15) S. Jeun Litterature general
paris 1968
16) R. Renevlle, L.Experience poetique
paris 1949



الشكل (٥)



الشكل (٦)

تجليات الأصالة في الشعر الحديث

د. عبده بدوي

-١-

لوحظ على الحضارة العربية في أول أمرها التحمّس والتعجب للشيء الواحد، وفي ضوء هذا ظهرت جماعة لا تتحمس إلا للقديم الجاهلي على وجه الخصوص، وقد كان وراء ذلك النحويون والرّواة، فقد كانوا في حاجة إلى ما يُسمَّى "الشاهد"، والمحافظة على لغة القرآن النّقية، وعلى اللغة العربية بوجه عام بعد أن ثارت فيها الألسنة غير العربية بالاضافة إلى اهتمام الطبقة العليا بالفصاحة، وسقوط من يلحن بين هذه الطبقة، واختيار من يتقن الأدب القديم لتربية الأبناء[١]، وقد كان ممن اشتهر بالحفاظ على القديم والوقوف عنده الكسائي والأخفش وحماد الرواية وخلف الأحمر، ويروى عن هذا الأخير أنه كان على طعام مع جماعة منهم الشاعر ابن مناذر الذي قال لخلف: قِسْ شعري إلى شعر امرىء القيس والنابغة وزهير، فما كان من خلف إلا أن أخذ الصّحفة المملوءة مرقا ورمى بها عليه[٢]، وقد عبر الجاحظ عن هذا الاتجاه بقوله: لم أر غاية النحويين إلا كلّ شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الأشعار فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كلّ شعر فيه الشّاهد والمثل. ولا شك أنه كان وراء الحماس للشعر القديم خلوّه من الوثنية، وعدم الصدور عنها، وبهذا صار أنموذجا[٣].

-٢-

بدأت ظاهرة الأحادية تتخلخل شيئا فشيئا، حين راحت الكتابةُ تأخذ طريقها في المجتمع، وأصبح الكاتب يحل محل الرّاوي إلى حد كبير، وأصبحت هناك مجموعة تعترف بعدد من الشعراء بعد العصر الجاهلي، بحيث لا يتخطّون عام خمسين ومائةً للهجرة، ومن المعروف أنه العام الذي يتوفى فيه الشاعر ابن هرمة الذي يعتبر آخر من يحتج بشعره، ولعل أول من يقابلنا مبشرا بهذا الاتجاه الجديد هو أبو عمرو بن العلاء، فمع أنه بالغ في التشدد للشعر الجاهلي إلاّ أنه "هَمّ" بأن يأمر أصحابه برواية شعر جرير والفرزدق والأخطل، وكان مما قاله: لو أدرك الأخطل يوما واحدا في الجاهلية ماقدمت عليه أحدا، فقد كان جهده أن يقول: إنما نحن نحن فيمن مضى كبقل في أصول نخل طوال، وأن يؤكد على أن الخلف لايضاهى السلف..[٤] ولكن الجيل الذي تجاوز عملية "الهم" إلى "العزم" تكاثر بالأصمعي، وأبي عبيدة وابن الأعرابي، ولعل أكثرهم تشردا كان ابن الأعرابي الذي قال حين سمع شعرا لأبي تمام: إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل، وقيل إنه سمع أرجوزة فأعجبته وطلب كتابتها، وقال: ماسمعت بأحسن

منها وحين عرف أنها لأبي تمام قال: خَرق خَرق!!" ومثل هذا فعله مع شعر أبي نواس، فحين دُست عليه أبيات للشاعر أعجب بها، ولما سأل عن صاحبها قيل له: إنها لمن تذمه وتعيب شعره، فما كان منه إلا أن قال لمحاوره اكتم عليّ! ومن المعروف أنه صاحب المقولة التي تقول بأن شعر القدامى كالمسك والعنبر كلما حركتَ ازداد طيبا، وأن شعر المحدثين كالريحان يشم يوما، ويذوى، ويرمى.. ولعل أقربهم إلى المحدثين كان أبا عبيدة الذى جعل أبا نواس على رأس المحدثين لأنه فتح لهم باب الفِطَن ودلّهم على المعاني، فموقف التردد بين القديم والحديث يظهر من موقف التلميذ ابن رشيق حين قال: كل قديم من الشعر كان محدثا في زمانه، ومن موقف الاستاذ الخُمري حين أورد أبياتا لقطري بن الفجاءة ثم قال: هذا والله هو الشعر لا ما يتعللون به من أشعار المخانيث". وبصفه عامة فقد كان ما يحكم هذا الاتجاه هو "الزمن" الذي تحدّد بعام خمسين ومائة للهجرة، وما يمكن أن يسمى "بالبداوة والجزالة". وإذا كان عامل الزمن كان قاطعا، فإن عاملي البداوة والجزالة والمحافظة على النحو والصرف والعروض، وارتباط النحو بالنص القرآني وقراءاته على وجه الخصوص كان قاطعا كذلك، على حدما نعرف من موقفهم المتشدد من الشاعر الجاهلي عدي بن زيد لاختلاطه بغير العرب وابتعاده عما يسمّى باللغة النجدية، والقول بأنه قد قرأ الكتب، ومثل هذا قيل عن أبي دؤاد الأيادي، وقد وصل الأمر بالأصمعي إلى رفض الاحتجاج بشعر الكميت والطرماح وذى الرمه لأن الأول والثاني مولدان، ولأن الثالث كان يكثر من التردد على الحواضر، ويكثر من زبارة دكاكين البقالين".

-٣-

شيئا فشيئا أخذت ظاهرة الحداثة تتأكد في ضوء ظاهرة أخرى يمكن أن تسمى "ظاهرة الثنائية" التي بدأت تنمو، وتعمل على أن تشكل الحضارة العربية قديما فقد كانت هناك دائما قضايا ـ الماضي والحاضر، والسلف والخلف، والظاهر والباطن، والحضر والوبر، والطبع الصنعه، والثبات والتغير، والمرئي والمتخيل، الثابت والمتحول ـ فهناك دائما الشيء ونقيضه، وما أن يسمى "بالطباق" وإن كان هذا الأمر قدزوحم حديثا بما يمكن أن يسمى بالمحاورة والجدل بين الشيئين.. المهم أنه حين جاء القرن الثالث الهجري تكون ملامح "الحداثة" قد أخذت تتحدد في مواجهة "القدامة"، وتكون كثرة الحديث عن الشعر الذي هو "أشكل بالدهر" و "أشبه بالزمان".

وقد كان هذا طبيعيا لأن القرن الأول إذا كان قد اعتمد الشعراء فيه على الطبع وحده، وفي القرن الثاني إذا كان الاعتماد على الطبع مع ثقافة واسعة وسطحية، فإن الأمر يختلف في القرن الثالث ـ على حد تعبير د. طه حسين ـ لأن الخروج من الطبع إلى الصنعة كان واضحا، ولأن الطريق أمام الحداثة أصبح ممهدا، فابتداء دندن الجاحظ (٢٥٥ هـ) حول القضية، واشتهر

بشعر المحدثين، وسار وراء تلميذه المبرد (٢٨٥ هـ)، وفي الوقت نفسه ارتفع صوت ابن قتيبه ٢٧٦ هـ بما جعله يميل بعض الميل إلى المحدثين وخاصة حين قال: ولا نظرتُ إلى المتقدم بعين الجلالة لتقدمه، ولا إلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وقد حسم القضية بقوله «. . . إني رأيت من علمائنا من يستجيد الشّعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيَّره، ويرذل الشعر الرّصين، ولا عيب عنده إلاّ أنّه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله ولم يقصر اللّه العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ بها قوما دون قوم»[٨] ثم يجيء دور ابن المعتز (٢٩٦ هـ) الذي نراه مع القدامى في أول الأمر، ولكنه بعد فترة أعطى المحدثين حقّهم، وفي ضوء هذا يكون المقياس الذي كان يعتمد على العصر والزّمن في قبول الشعر أو رفضه قد أخذ يحل محله مقياس جديد هو مقياس "الجودة والرّداءة[٩]"، فما يمثله هؤلاء هو أنهم كانوا يحبّون القديم كلّ الحب، وفي الوقت نفسه كانوا ينصفون المحدثين الذين كانوا لا يبعدون عن أصوله الفنية، فقد كانوا تلاميذ مخلصين لمن سبقوهم، وكانوا يعرفون لهم دورهم، ويجرون في ميادينهم، ويحكمون على الشعر لا على الشعراء!

-٤-

اشتدّ عود الوقوف عند "الثنائية" بصورة أقرب إلى الموضوعية في القرن الثالث على الرغم من أنه كانت هناك ثنائيات قبل ذلك، على حدّ ما نعرف من ثنائيات أبي العتاهية والعباس بن الأحنف، وأبي نواس ومسلم بن الوليد، ولكن الحوار اشتدّ عوده حين دار حول أبي تمام باعتباره محدثا ـ أو حداثويا ـ والبحتري باعتباره محافظا على التقاليد العربية، ويمكن القول بأن أبا بكر الصولي قد حمل لواء النّصرة للمحدثين، فهم قد وصلوا إلى معان لم يتكلم القدماء بها، وإذا أخذوا أشياء من القديم جوّدوه، ثم إن شعرهم أشبه بالزّمان "والناس له أكثر استعمالا في مجالسهم وكتبهم وتمثّلهم ومطالبهم"، كما أن هناك من يرى أن الحسن بشر بن الآمدي في الموازنه بين الطائيين قد انتصر لما يمثله البحتري على نحو ما رأى أحمد أمين في مقدمته لأخبار أبي تمام للصولي بعكس الدكتور محمد مندور الذي يرى أنه يتحيّز لأحد الشاعرين[١٠].

. . . ثم جاء القرن الرّابع وجاء المتنبي الذي سار في أول أمره على طريقته حتى اشتدّ عوده وقد قال عن أبي تمام: إنه أستاذ كل من قال الشعر، وإذا كان الحوار حول أبي تمام قد دار حول حداثة شعره، فان الحوار قدا دار حول شخصية المتنبي في المقام الأول، ثم يأتي بعد ذلك الاشتغال بشعره، المهم أن النّقاد المنصفين ـ كالقاضي علي الجرجاني والثعالبي وابن الأثير ـ قد ردّدوه بين الطبع والصّنعة، وجعلوه أميل إلى الصنعة من الطبع، وبالتالي جعلوه من فحول المحدثين، هكذا يكون الشعر المحدث قد قفز قفزة عالية بفضل المتنبي، ويكون قد كسب الرأي العام إلى صفه، ذلك لأنه توافق مع طبيعة الحياة، وسنن التّطور الاجتماعي والأدبي، بالاضافة إلى نُضجه ونضج دائرة النّقد من حوله[١١]، ولهذا كان من الطبيعي أن نسمع الثعالبي

(٤٢٩) يقول: أشعار الاسلاميين أرق من شعراء الجاهليين، وأشعار المحدثين ألطف من شعراء المتقدمين، وأشعار المولدين أبدع من شعراء المحدثين، وأن نراه يتكلم عن الشعراء في عصره فيذكر أنهم أجمع لنوادر المحاسن، وأنظم للطائف البدائع من أشعار سائر المذكورين، لانتهائها إلى أبدع غايات الحسن، وبلوغها أقصى نهايات الجودة والظَّرف، تكاد تخرج من باب الاعجاب إلى الاعجاز، ومن حدّ الشعر، إلى السحر [٤٢] . . وهكذا تكون الحداثة قد كسبت لها أنصاراً كبارا تتابعوا كالباخرزى فى دمية القصرو الأصفهانى فى الأغانى، وابن عبد ربّه فى العقد الفريد، وابن الأثير فى المثل السائر، وابن سنان الخفاجى فى سر الفصاحة . . [٤٣] إلخ، وأخيرا تكون المعركة أساساً قد دارت بين المبدعين والنقاد، لابين النقاد والنقاد.

-٥-

كان وراء ارتباط العرب بتاريخهم، واعتقادهم أ ن الشعر لايعهم - بل لا يقال - إلا فى ظل النظام الشعرى كلة، ووجهة نظرهم التى تتلخص فى أن الحداثة لاتخرج عن كونها نظرا إلى المعانى القديمة، ووضعها فى صياغة جديدة . . أن اهتدوا نقديا إلى مايسمىّ "الموازنة"، فقد حاولوا فى أول الأمر المفاضلة بين شاعر وشاعر، وانتهوا إلى ظاهرة الطبقات على نحو مافعل محمد بن سلام الجمحى فى كتابه طبقات فحول الشعراء ثم كان تحول الأمر إلى ما يمكن أن يسمىّ بالمقاربات الأدبية، وذلك حين قدم لنا الحسن بن بشر بن يحيى الآمدى كتابه الثمين "الموازنة بين الطائيين" وفى ضوء هذا أصبح الطريق معبّدا للحديث عن السرقات، بحيث أصبح مصطلحا وقضية وقف عندها الكثيرون، لقد سبق أن دندن حولها ابن قتيبة فى الشعر والشعراء حين تحدث عن "الأخذ" والأصفهانى حين استعمل مصطلح "السّلخ"، ولكن مصطلح السرقة أصبح المصطلح الشائع، ولقد كان وراء ذلك الصرّاع بين أنصار القديم وأنصار الحديث، والوقوف أمام الذين جعلوا أبا تمام صاحب طريقة جديدة، لأنه من وجهة نظرهم مسبوق بالمتقدمين عليه، وأن دوره لا يخرج عن المبالغة والافراط فيما أخذ نفسه به، ولهذا لم يتتبع الآمدى مثلا كل سرقات البحترى لأن أحدا لم يدّع أنه صاحب مذهب جديد. المهم أنهم أكثروا الوقوف عند هذا المصطلح، وكان من الواجب أن يميّزوا بين مفاهيم: الاستحياء واستعارة الهياكل، والتأثر، والسرّقات، ولكنهم لم يفرقوا فى دراستهم للسرقات بين كل هذه الأشياء "وإنما راحوا يردّون أبيات الشاعر الذى يريدون تجريحه إلى أبيات تشبهها شبها قريبا أو بعيدا فى المعنى أو فى اللفظ أو فيهما معا . . وساعدهم على ذلك خضوع الشعر العربى للتقاليد الشعرية المتوارثة، وانحصار أغراضه ومعانيه بل وطرق أدائه [٤٤] "

وأخيرا فقد انتهى الأمر إلى لجاجة، وكان أن تولّدت عن السرقات مصطلحات - ليس لها محصول إذا حققت - كالاصطراف، والاجتلاب، والانتحال، والاهتدام، والاغارة، والمرافدة، والاستلحاق . . وأخيرا ينتهى الأمر إلى القول بأن ابن الأثير يريد أن يعلم الناس السرقة وطُرق إخفائها، وأن منهجه تعليمى يقوم على التقاسيم، ويخلط بين السرقات والموازنات، والذى يهمنا أنه كان وراء الأمر الصراع بين القديم والحديث، والاعتماد على مقُولة ثبات المعْنى وتقدمه

على اللفظ الـذى يمكن أنّ يتغيرّ، دون الالتفات إلى ضرورة المزْج، وملاحظـة تغيرّ المعنى بتغير اللفظ علىّ النحو الذى اهتدى إليه أخيراً عبدالقاهر، فيما يسمى "نظرية النظم"[15]

-٦-

وتسقط بغداد، ويجف البريق من أشيـاء كثيرة، ويدور الشعر من جديـد فى دائرة التقليد واحتذاء القديم، وكان أن خفت صوت الجِدائة، ثم مات صوت الحداثة، فلم يتجدد الحديث حـول القدامة والحداثة إلا فى العصر الحديث، وكـان أن طفـا على السطح مصطلح الأصالـة والحداثـة[16]، وقد كانت وراء ذلك مـواسم البحث عن الهوية، واحتفال بالحضـارة الغربية باعتبارها ثمرة عالمية انسانية وقد بدأ الامر على استحياء عند رفاعة رافع الطهطاوى وجماعته حين قدّموا الجديـد فى شفاعة القديم، ومن ثم قـالوا شعرا بتأثير من الموشحات الأنـدلسيّة على وجه الخصوص، ثم البـارودى الذى ـ رجّح كفـة الأصالة، وكـان تمهيد الطريق للتيار الذى يطلق عليـه اسم "الكلاسيكيـة الجديـدة"، وكلّ هؤلاء تعـاملـوا مع الأنمـوذج العربى، ولم يشعـروا باغتراب، ثم كان من الطبيعى أن يتصـارع أصحاب هذا التيار الذين يعترفـون بأستاذية الأدب القديم، وبخاصة الشعر العباسى، مع تيار الحداثـة الذى استمد مفاهيمه من الغرب، والذى عبر عنه فى شعـراء مصر وبيئاتهم بمقـولة: عبـاس محمود العقـاد: نحن جيل علّمنا الأسـاتذة مشيرا الى شـوقى ومطـران ــ وتبعـه تيار أبـوللـو من غير عنف ظـاهـر مع ميل إلى إبـراز الاتجاه الوطنى، ومحاولة لاظهـار مرونة وحيوية الشكل القديم ثم ظهر على السّاحـة الأدبية جيل وقف تحت شعار رفعه واحد منهم وهو: نحن جيل بلا أساتذة، ومع أنه نما اتجاه قومى فى هذه الفترة إلاّ انه سرعـان ما انطفأ جوانب منه، ثم زوحم بجيل يتعـامل مع ظاهـرة "الاقتلاع" بـدعوى الحداثة، وأن الحداثة ليست حداثتنا لأننا لانملك ولانعرف إلا القديم.. ومن الملاحظ أن هذا الجيل يمكن القول بأنه قد نما انتداء على جذور قديمة مهجرية[17]، بالاضافة إلى رفض لكل ما هو تراثى والترحيب بكل مـا هو "حداثوى" فهـو يريد الانفصال عن الماضى برمّتـه، باعتباره هاوية تفصلنا عن التـاريخ، حتى اللغة يريدها لغة "بنوة" لا" أبـوه"، لغة آت لا ماض ولغة مغسولـة من آثار الغير، بحيث تكـون كل كلمة لغماً وكل قصيـدة جبهة قتـال، المهم أن يكون هنـاك انفصال عن الماضى بكلّ ايقـاعاتـه، وهو لاينسى أن يـؤكد على أن بِنيـة الذهن العربى ماضـوية، وأن العربى يكّن عـداء، حقيقيا لكل إبـداع حتى كأنه مفطور على هـذا، ومن هنا يسـوق شعـارا يقول: لاأعلم، بل أهـدم وأحـرض[18]، وقـد وقفت إلى جـانب هـذا التيـار الاقتلاعى بعض المجـلات كمجلة شعـر البيروتيـة، وكـان من الطبيعى أن يفـرز هذا بصـورة حـاسمة مـا يسمى بقصيدة النثر، وأن توقـد حولها القنـاديل، على الرّغم من أنها طفت فـوق مفاهيم غـريبة مثل: الغموض، والتعميـة، والعدميـة، والركاكـة وتفجير اللغة، والاغتراب، والايغال فى الايحاء، والاسراف فى التشاؤم، وضعف البنـاء، والجرى وراء الصرعات، والتّعامل

مع الأساطير وبخاصة ما كان منها يونانيا . . المهم أنه كانت هناك رغبة في قطع التواصل بين مسيرة الأمة، وفي عدم التعامل مع الجذور، مهما كانت هذه الجذور.

وفي الحقيقة كانت هناك أكثر من محاولة لاشهار التراث القديم على نحو مافعل سلامة موسى في أول الأمر، وقد ألح على هذا بحماسة وفجاجة الدكتور محمد النويهي في كتابه قضية الشعر الجديد، وقد انتقلت هذه العدوى الى المغرب. فرأينا محمد بنيس يتجاوب مع هذه الدعوى ويقول: إن ظهور الشعر المعاصر بالمغرب معناه افلاس الاتجاهات الشعرية الأخرى، وإن الظاهرة الشعرية المعاصرة بالمغرب كانت نفيا لكل وعي شعري تقليدي ومحافظ وشعبوي وحر ايضا. لقد كان وراء هذا خاصية الانقطاع في الادب العربي، والرغبة في أن يبدأ الكاتب من بدء كتابته دون التفات إلى الماضي على حدّ مايقرره عبدالله العروي، ومع أن هناك صرخة مبكرة من عبدالله كنون في نهاية العشرينات بأن الشعراء «قد أهملوا التراث الشعري المغربي بكل صنف . إلا أن هذا الاهمال قد استحال إلى سيان للتراث» . . وليس هناك حكم أخطر من هذا الذي أصدره جميع الشعراء المتقدمين المغاربة في حق موروثنا الشعري الذي أصبح مجرد هيكل عظمي . يفتقد أبسط المقومات التي يمكنها أن تحفظ له حرارة البقاء، ومن ثم أصبح هذا الموروث مجرد وهم في أذهان البعض مادام التاريخ قد تناساه، لأن كل عمل غير مقروء لايمكن أن يسمى أدبا أو تراثا، ووجود هذا الموروث في بعض المقررات المدرسية والجامعية لم يزد إلا من إهماله، فالغالبية العظمى من قرائه لا تجد فيه غير أشباح تناساها الزمن، ورفضت قبولها ذاكرة الشعراء المبدعين»[٤٩] ومن هنا نرى أن ظاهرة الاقتلاع والانقطاع كان لها من مثلها في المشرق والمغرب.

-٧-

ثم ان قريبا من هاتين الظاهرتين توجد ظاهرة ثالثة هي ظاهرة الهجرة من اللغة وماتمثله اللغة فاذا أخذنا مثلا من فترة كتاب تونس والجزائر والمغرب وجدنا انهم قد استوعبوا استيعابا كاملا الى حد أنهم بدأوا بالنظرة الى مواطنيهم وكأنهم أجانب، فقد طالبوا بأن تكون لديهم روح فرنسية وعقلية غربية، وحين كان يقع عليهم ظلم كانوا يكتفون بالقول بأن فرنسا ليست كذلك ولا تعلم ذلك!! ثم بدأ هاجس أنهم يستعمرون اللغة الفرنسية، وأخذوا يكتبون عن أنفسهم وعن عالمهم الحقيقي، بحيث أصبح أدبهم أدب دفاع شرعي على حد مانعرف من محمد ديب، ومولود فرعون، وكاتب ياسين، وقد رفض هذا الاتجاه من الفرنسيين وقالوا: انها طفولة فن وطفولة شعب، ومع أن هناك من حرص على أن «يسكن اسمه» وعلى أن يقتل «الأب الاستعماري، وأن يجد الكاتب نفسه أمام نفسه، إلا أنه وجد كذلك من عاش في صراع مع أسلافه وذاكرته، ومن ظل متصالحا مع الفرنسية باعتبارها ثرية، وموصلة للعالم، ولاتخون الذات، وهكذا سمعنا من يقول: الفرنسية منفاي، ومن يقول: إن انتماء بلاده إلى العرب غير حقيقي، وأنه يوجد بينه وبين السنغالي قاسم مشترك بسبب اللغة بعكس العراقي . . المهم أن

العربي الذي لايتكلم إلا لغة أجنبية لـن يؤكـد ذاته ـ إن وجـدت ـ إلا من خـلال هذه اللغـة الاجنبية، وأنه سينتهي إلى غربة حقيقية في عالمين لن يتخطى هامشهما إلى الأعماق.

ـ٨ـ

في ضوء هذا يمكن النظر للقضية في ضوء ظاهرة التتابع، أو مايسمى التطور الصاعد، والتراكم التدرجي الـذي يكون وراء الظاهرة.. ابتداء يمكن القول بأن وجهة النظر العربية في الغالب تقول بهذا، فقد كـان النقاد في كل العصور ـ باستثناء صوت هذا العصر ـ يرون ضرورة الارتباط بالماضي والتدرج منه، فالمثقفون عادة كان وراءهم حفظ القرآن والتعرف على السُّنة، والعديد من المتون، والشاعر ماكان يبدأ بمواجهة الجمهور إلا بعد "الحفظ" للقديم، والاستيعاب الجيد له، فالامتلاء بالتراث كان ضرورة، وما كان ينظر إليه على أنه "قش وغبار!" من الأقلية، كان ينظر إليه على أنه جوهر الأشياء عند الأكثرية، ولعل "إليوت" قد عبر عن هذا حين دعا إلى آن نكون "كلاسيكيين" في ظروف عصرية.

ويلاحظ ان بعض المحدثين تنبهوا إلى شيء من هذا، حين التفتوا إلى ما يسمى الحاسة التاريخية، وحين أكـدوا على أن كل درجةنموّ لاحقة، لابـد أن تكون ثمرة لعناصر سابقة، وقد ربطوا بين هذا وبين عالم الطبيعة الحية، ذلك لان الأشكال السابقة لاتختفي بشكل كامل، فهناك أهمية للتقاليد في الفن، ودوام للروابط الاستمرارية، على حدّما نعرف عند شيكسبير الـذي استخدم محاور ومواضيع أسلافه في خلق شخصيات فائقة القوة، وفي الوقت نفسه متجاوزة لكل ما اعتمدت عليه، وقريب من هذا مايراه "فاليري بريوسوف" من أن تاريخ الشعر الاكتمال التدريجي لوسائل الشعر، فكما يمتلك الانسان المعاصر وسائل متطورة عن الوسائل التى كـان يمتلكها البدائي، فان هـذا يمكن أن ينطبق على الشاعر المعاصر الـذي يمتلك مالم يمتلكه السابق له، ولكنه يصل إلى مايريد عن طريق التراكم التدريجي للعناصر المكونه لهذه الوسيله أو تلك [٢٠].

على أن هناك من يرفض هذا مثل الألماني "أوزولد شبنجلر" الذي يرى أن كلّ ثقافة حلقة موصدة، ومثل "دولبنغوود" الذي يرى أنه ليس من الضروري أن يقود عمل قديم الى عمل جديد، لأن كلا منها يعتبر "وحده مُغلقة"، وعالما مستقلا بذاته، بمعنى أنه ليس هناك انتقال تاريخي من وحدة إلى وحدة أخرى، ذلك لأن الفن كفن لاتاريخ له، فهو يعني فعالية جمالية، ويعني تخيلا، والتخيل هو فعل التصوّر الذي ينحصر في المضمون الفردي للعالم الواحد الموجود حصرا في هذا الفعل ومن أجله، كما أن الألماني "هاوزر" يرى أن كل عمل أدبي ليس استمرارا لشيء سابق، أو اكمالا له فكل عمل يبدأ من البداية، ويبلغ هدفه بطريقته الخاصة أما "فرديناند برونتيير" فحين تمسّك بعامل الزمان عند "تين" كان يقصد الكشف عن تأثر اللاحق بالسابق، وتسلسل المؤلفات تسلسلا روحيا، وهكذا تكون نظرية التطور في الأدب لاترمى إلى

بعث الماضي، وإنما ترمي إلى فهمه واستنباط قوانينه، انها لاتقفز بل تفسر. أنها توضح كيف تولّد الأنواع الأدبية؟ وما هي عوامل الزمان والبيئة التي أشرفت على ميلادها، فهو يأخذ بنظرية "لامارك" في التحوّل، وبنظرية "داروين" في التطور"[٦].

على أن هذا الرأي السائد في الحضارة العربية كان هو التعايش بين القديم والجديد عند كثيرين. وأصحاب هذا الرأي هم الذين نحلوا التراث، ورأوا أن فيه جزءا ميتا، وجزءاً لايموت، وأن هذا الجزء الذي لايموت هو الدليل الواضح على حيوية الحياة، وتجدّدها، وإذا كان الوصول إلى هذه الغاية كان بديهيا، فان الذي شغل البعض كان السؤال الذي طرح بحدة ويقول: هل هناك في هذا المجال ازدواجية أو "تقية"؟، ذلك لأنه كان هناك من يتعامل مع الأساليب العلمية المعتمدة على العقل، ولكنه في الوقت نفسه كان يستسلم للغيبية والحدس والطلسمية المنكرة للعقل، واليائسة من تحصيل الحقيقة عن الطريق الموضوعي، على حد مانعرف من جابر بن حيان، والكندي، وابن الهيثم، والجاحظ، والفارابي. فهل يكون وراء هذه الازدواجية الوجود في مجتمع ضاغط؟ وهل حين يكون هناك تحكم لنظام بعينه تكون هناك "تقية"؟ في عالمنا العربي"[١١].

ولاشك أنه كان هناك تيار متشدد في العصر الحديث حفاظا وتقديسا للقديم المهيمن، ولعل الصوت الزاعق في هذا كان صوت مصطفى صادق الرافعي، ففي كتابه تحت راية القرآن مثلا حارب الجديد لأنه ينبثق من علل الفسق والالحاد وتقليدهما، وحارب التجديد لأنه في واقع الأمر بمنزلة الثرثرة، وليس أكثر من رواية تمثيلية كاذبة، فالجديد بالضرورة نقص بالقياس إلى القديم والتجديد يشترط فيه أن يمحو القديم او يستبدله"[١٢].

ولكن السمة العامة للحضارة العربية كانت المواءمة بين العراقة والتفتح"[١٤] أو ماألف فيه الثعالبي كتابا باسم التوفيق للتلفيق بمعنى الاصالة في الجمع بين الأشياء المتجانسة، فكل الأمم العاقلة فعلت هذا، وماقامت النهضة في أوربا إلا على هذا الأساس، والذي ترتاح إليه النفس - وطبيعة العصر - هو أن يكون العراقة خدمة التفتح هو الأساس في فهم القضية والتعامل معها، لقد كان هناك خلاف لاشك فيه بين القدامى والمحدثين، ولقد كان هذا الخلاف راجعا إلى عدم استيعاب طبيعة التطور، وإلى الرغبة في أن يكون هناك دائما مثل أعلى يلتفت إليه، ويؤتنس به، ولكن هذا الخلاف لم يكن جدلا، قدر ماكان حوارا، وكان توفيقا أكثر مما كان قطيعة

وعلى كل فالملاحظ أن العالم يركض ركضا للحداثة، وأنه لكي نشارك في هذا لابد أن تكون عندنا حرية الركض، ولكي يكون لنا شعر حديث لابد أن نعيش في حضارة حديثة - ونحن نعيشها ان شئنا أو أبينا - على أن يكون الأمر محكوما بمنطق وجودنا، لابمجرد المجاراة، ومحاكاة الآخرين، فنحن نريد حداثتنا لاحداثة الآخرين، ولأن حداثة الآخرين شروطا لاتتوفر عندنا الآن.

"فاذا أردنا أن ننظر إليها في ضوء الظاهرة التي ترى أن القصيدة الحديثة لاتفهم إلا في اطار الأدب كلّه، أو في اطار النظام الثقافي المهيمن - كالمسيحية أو الاسلام مثلا — فاننا نلاحظ عملية التأثر الملحّ المتابع للتراث في كثير من الأعمال الأدبية، وبخاصة في الحضارة العربية، ولم يفت هذا البلاغيين على وجه الخصوص حين تكلموا عن عدة ظواهر يجيء في مقدمتها

١- التضمين . . فقد اعتبروه من المسائل البديعية، وقد كان ما يحكم الأمر كلّه في نظرهم هو الأخذ بظاهرة "التَّحْسين" بمعنى أن الشاعر - يعمل ماوسعه على تحسين كلامه بما يضمّنه من كلام غيره، ثم انه لايضمن إلا ما يستحسنه من مثل سائر، أو كلمة شاردة، وهكذا رأينا ابن المعتز يعتبر التضمين من محاسن الكلام [٢٤]، وقد ضرب الحصرى مثالا لهذا ثم علق عليه بقوله : فجاء مليحا في الطبع مقبولا في السمع، أما تلميذه ابن رشيق فسار خطوة في التحديد حين قال: هو قصدك للبيت فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل، وقد يأتي التضمين بالبيت الكامل أو نصف البيت أو "يحيل إحالة ويشير إشارة" [٢٥]، وفي الوقت نفسه نعرف أن أسامة بن منقذ عرّف التضمين بأنه: تضمين البيت كلمات من بيت آخر، وأن ابن الأثير جعل التضمين النوع السابع والعشرين من أنواع البديع، وقسمه إلى حسن ومعيب أما ابن حجة الحموي فقد قصره على تعليق القافية بما بعدها، واعتبره عيبا [٢٦].

ولعل شرف الدين الطيبي كان خير من تعرض للتضمين تنظيرا وتطبيقا [٢٧] . . فاذا جئنا للعصر الحديث وجدنا حضورا للتضمين ابتداء من أول العصر حتى الآن، ولعل أمل دنقل خير من أجاد في هذا الجانب، فقد ضمّن قصيدته البكاء بين يدي زرقاء اليمامة قصة زرقاء اليمامة، وقصة عنترة الذي أُقصى من مجالس الفتيان، ودعى إلى الموت ولم يدع للمجالسة، وتعامل مع الشعر القديم مثل :

أسائل الصَّمْتَ الذي يخنُقُني :
" ماللجمالِ مَشيُها وئيدا؟!
أجندلاً لايحملن أمَ حديدا؟؟"

ومثل هذا نراه في قصيدة "من مذكرات المتنبى" ونراه بصورة أوضح في الأخذ من الأدب الشعبي كما في "أقوال جديدة عن حرب البسوس" كما نراه في صورة أعمق في أشعاره ومزاميره، وبعض لقطات من القرآن الكريم [٢٩]، ويمكن أن نرى هذا عند كثيرين كعدي يوسف وخليفة الوقيان، وسعد دعيبس، وحميد سعيد.

٢- الاقتباس . . عرّفه القدامى بأنه توشيح الكلام بشيء من القرآن أو الحديث أو الفقه لاعلى أنه منه [٣٠]، وقد ركز عليه الشعراء بدءا من البارودي، كما ركز عليه كثير من المعاصرين(٣١). ثم أن منهم من تجاوز هذا الجانب المقدّس إلى الاقتباس من الحكمة والشعر الأجنبيين على نحو مافعلت نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبدالصبور، ولعل وراء هذا الاقتداء بما فعله ت. س. اليوت بتراث العالم بعد استيعابه للتراث الأوربي وقد وصل

الحد إلى أن يكون المقتبس باللغة الأجنبية في صميم القصيدة العربيه

فاذا أخذنا نازك الملائكة في ديوانها ـ المجلد الأول ص ٦٤٠ ، ٦٦٠ ، ٦٦٨ ، ٥٠٣ نجد أنها اشارات الى الشاعر كيتس في قصيدته "Ode to Nightingale" كما نجد اعجابا بالشاعر بايرون وبخاصه في قصيدته "Child Harold Pilgrimage" ومثل هذا نجده لدى الشاعر توماس غرى، وروبرت بروك، وكريستس همفرس، وهي تقرر عند الحديث عن قصيدة الجرح الغاضب ص٦٩ أن أسلوب تقفيتها مقتبس مباشره عن الشاعر الأمريكي "ادجار آلن بو" في قصيدته الدمعة "Ulalume" . ومثل هذا نجده بعمق عند بدر شاكر السياب، وصلاح عبدالصبور، وبخاصة حين ينطلقان من عالم الأسطوره، وعالم الرمز، وقد يكون الاقتباس من الشعر العربي كقول السياب في قصيدة "بالياللي" في ديوان أساطير.

الهوى بيت عاشقين اطمأنا   لاسؤال . ألست قبلت فاها

فالاقتباس هنا من قول قيس لمن تزوج ليلى

بربك هل ضممت اليك ليلى   قبيل الصبح أو قبلت فاها

٣ ـ **العقد** . . وقد عرفه القدامى بأن ينظم نثر إما قرآن أو حديث أو حكمة ، ويضربون مثلا لهذا بأن أبا نواس سمع صبيا يقرأ « يكاد البرق يخطف أبصارهم كلما أضاء لهم مشوافيه ، واذا أظلم عليهم قاموا » فقال في هذا يحيء صفة الخمر حسنة ، ثم قال :

وسيارة ضلت عن القصد بعدما   ترادفهم جنح من الليل مظلم
فلاحت لهم منا على النأى قهوة   كأن سناها ضوء نار تضرم
اذا ما حسوناها أناخوا مكانهم   وان مزجت حثوا الركاب ويمموا

وقيل ان محمد بن الحسن حدث بهذا فقال : لا ولا كرامة بل أخذه من قول الشاعر

وليل بهيم كلما قلت غورت   كواكبه عادت فما تتزيل
به الركب اما أو مضى البرق يمموا   وان لم يلح فالقوم بالسير جهل

أما المحدثون فقد أكثروا في هذا الجانب كالسياب في شناشيل ابنة الجلبي على وجه الخصوص ، وعلى نحو ما نعرف من قصيدته لل حسناء القصر في ديوان أساطير ، حيث الاشارة واضحة لل « ايليوت » ، وفي قصيدة بالليالى المنشورة في ديوان أساطير نراه يقول

واسأل شاعر الليالى غناء   هز « فينيس » رقة وحنانا
يرقب البرج علّت الساعة الثكلى   عليه الخطوب ، والأحزانا
أين ثغر يعد بالقبل الحرى   عليه الوجيب والخفقانا
أين من أقسمت له ـ وهي سكرى ـ   في ذراعيه نشوة واحتضانا

فشاعر الليالى هو الشاعر الفرنسى ألفريد دى موسيه ، والأبيات مقتبسة منه حين قال في

حبيبته ـ كما جاء في هامش على القصيدة ـ دعى ساعة البرج في قصر الدوج ، تعد عليه لياليه المشمسات ، واتركينا نعد القبلات على ثغرك العاصى !

ويمكن أن يندرج تحت هذا تلك المعركة التى قامت بين عبدالرحمن شكرى وابراهيم عبدالقادر المازنى ، وذلك أن المازنى حين كان ينشر قصيدة من القصائد كان شكرى يسرع فينقل عن الانجليزية القصيدة التى أخذ منها المازنى ، وهناك من تتبع أخذ السياب من الشاعرة ايديث سيتويل ، وبخاصة فى قصيدتيه « رؤيا فوكاى » وأنشودة المطر ، ومثل هذا الحال يوجد بين صلاح عبدالصبور واليوت فى عدد من القصائد .

وقد يكون « العقد الحديث » قرآنيا صرفا كقول أمل دنقل فى أعماله الشعرية الكاملة ص٣٨٧

ارکض أوقفى الآن أيتها الخيل :
لست المغيرات صبحا
ولا العاديات كما قيل ضبحا

وشبيه بهذا قول طاهر رياض فى ديوان العصا العرجاء ص ٨٧

أعطنى مهلة لأجمع شملى

بل قد يصل الأمر الى حد أن يكون « العقد » من لغة أجنبية ، وعلى أن يكون نصا فى الموضوع كما جاء في قصيدة بودلير ص ٦٣ بديوان أحلام الفارس القديم لصلاح عبدالصبور ، قد جاء فيها

أنت لما عشقت الرحيل
لم نجد موطنا
يا حبيب الفضاء الذى لم تجسه قدم
ياعشيق البحار ، وخدن القمم
يا أسير الفؤاد الملول
وغريب المنى
يا صديقى أنا
HYPOCRITE LECTEUR
Mon semblable . Mon frere
شاعر أنت والكون نثر :

وقديما أخذ على المتنبى مثل هذا (٣٢) ، كما أخذ على صالح بن عبدالقدوس من قبل

٤ ـ التلميح . . وهو عند القدامى : أن يشار إلى قصة أو شعر ، وهو عندهم يدور في دائرة ضيقة كالقول بأن المنصور وعد الشاعر الهذلى بجائزة ونسى ، وحين حجا معا ، ومرا فى المدينة ببيت عاتكة ، فقال : أمير المؤمنين هذا بيت عاتكة الذى يقول فيه الأحرص : يا بيت

عاتكة الذى أتغزل .

فأنكر عليه لأنه تكلم من غير أن يسأل ، فلما رجع أمر القصيدة على قلبه ، فاذا منها

وأراك تفعل ما تقول ، وبعضهم مذق اللسان يقول ما لا يفعل

أما المحدثون فقد طوروه في أكثر من جانب ، ولعل أعمق تطوير كان التلميح إلى قضيتى العدم والوجود ، أو الموت والانبعاث ، والتى كانت أشهر رموزها في العصر الحديث :

تموز ، المسيح ، والخضر ، والحسين ، والتى دارت أكثر ما دارت حول موت الحضارة العربية وانبعاثها ، وكان أشهر الشعراء الذين عبروا عن ذلك . . بدر شاكر السياب ، خليل حاوى وأدونيس ، وعبدالوهاب البياتى (٣٣) ، ويمكن أن يلحق بهذا ما يسمى « بالتلويح إذا كثرت الوسائط وفتحت ، وما يسمى بالاشارة إذا قلت الوسائط ، وندرتا نسبة الوضوح

٥ ـ استيحاء الشكل والمضمون . . فمن المعروف أن في الشعر العربي قصائد يمكن أن تسمى الأمهات . ذلك لأنها تظل تنجب في كل العصور قصائد على منوالها في الشكل والمضمون فاذا أخذنا مثلا قصيدة عبد يغوث بن وقاص التى يمكن أن تسمى « الموت ظلما » ، والتى أولها

ألا لا تلومانى كفى اللوم ما بيا فما لكما في اللوم خير ولا ليا

وجدناها تنجب قصيدة على غرارها لمالك بن الريب يمكن أن تسمى « الصوت شهادة » في العصر الأموى ، وأولها

ألا ليت شعرى هل أبيتن ليلة بجنب الغضى أزجى القلاص النواجيا

ووجدناها تنجب ما يمكن أن يسمى بتداخل النصوص عند أبي عبدالله محمد بن عائشة البنسى على حد ما نعرف من قصيدته

ألا خليانى والأسى والقوافيا أرددها شجواً ، وأجهش باكيا

. . ويكثر الاستيحاء بين كل فترة وأخرى حتى يجيء العصر الحديث فنرى عبدالعزيز المقالح يستوحى الشكل والمضمون ــ مع تطوير تقتضيه المعاصرة ــ حين يكتب « تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب » ويجعلها رثاء لأمة تسقط بعد سطوح ، ويجيء فيها

بكى الشعر مرثيا وأجهش راثيا وأمطر من نار الدموع القوافيا (٣٤)

٦ ـ التشكيل بالحيوان عن بعض المفاهيم ، ومن المعروف أن هذا الاسلوب عرف قديما ، وكان ابن المقفع فى رأى البعض من ضحاياه ، وأنه يسود أكثر ما يسود في فترات الضغط والقمع ، ولعله يجيء في مقدمة الذين تعاملوا مع هذا الأسلوب الشاعر محمد الفيتورى في مطولته سقوط دبشليم التى تعتمد على كتاب كليلة ودمنة ، والتى تدين في الفترة الأخيرة احدى الانكسارات العربية المدوية وتدين عصر « الملك دبشليم » لأنه عصر الغضب الميت ، وعصر الضحك المقهور وكيف أن دبشليم سيتحول إلى فرعون الذى كان وكان :

. . ومثلما جاه ذهب إلا بقايا حنطة ، ومومياء ملك وظل صولجان !

وفجأة ـ يا دبشليم ـ يسقط الستار

ويصفق الجمهور !

ولم ينس صلاح عبدالصبور التعامل مع هذا الأسلوب حين كتب قصيدة مذكرات بشر الحافي ليؤكد على بوار الانسان ، وفقدان الثقة فيه ، ولننظر إلى قوله

كان الانسان الافعى يجهد أن يلتف على الانسان الكركى
فمشى من بينهما الانسان الثعلب
عجبا . . زور الانسان الكركى في فك الانسان الثعلب
نزل السوق الانسان الكلب
كى يفقأ عين الانسان الثعلب
ويدوس دماغ الانسان الافعى واهتز السوق بخطوات الانسان الفهد
قد جاء ليبقر بطن الانسان الكلب
ويمص نخاع الانسان الثعلب

ومن الذين ركزوا على هذا كثيرا أحمد مشارى العدوانى على نحو ما نعرف من قصائده رأس حيوانك ونداء ، ورسالة إلى جمل التى أولها

إياك يا صديقى يا جمل
إياك أن تيأس أو تلين
إياك أن تكون مثل الآخرين
قد عكفوا على الطول . . يندبونها
. . كلا . . وأنت رمز الصبر يا جمل !

٧ ـ استبطان حالات بعينها ، ذلك لأن الباطن البشرى الخفى تنمو فيه حالات لا تموت ، والشاعر يستبطن هذا في شعره ، ونحن نرى هذا مثلا فى مطلع قصيدة الكهف لخليل حاوى ، فهو لا يتلاقى مع مطلع معلقة امرئ القيس فقط ، ذلك لأن القصيدة كلها يمكن أن يوجد فيها « عين الجوهر » فى قصيدة امرىء القيس ، وبالتالي يمكن القول ان قصيدة الصقر ، وأغانى مهيار ـ على وجه الخصوص ـ لا يخرجان عن كونهما تفرعا على نغمة موروثة خاصة بالمهدى المنتظر الذى سيملأ الدنيا عدلا بعد أن ملئت جورا .

فاذا جئنا الى الجانب التطبيقى نرى أن هناك من يؤثر التعامل مع ظاهرة الاستبطان هذه كشاذل طاقة ، فالشاعر فى مجموعته الشعرية الكاملة ، يستبطن بصفة خاصة موقف عنترة القديم في قصيدة « البعد عنترة » الغريب الأول ص ٣٤٦ ، كما يستبطن حياة وشعر الخنساء في قصيدة « الخنساء . . الشاكلة العربية ص ٣٤٨ » بحيث يراها في الموقف الموازى تمثل الأمة العربية .

بعد دهر من الثكل جفت عيون الدموع
وامحى قبر موتاى . . ذرته ريح القرون
غير أن النشيد الحزين

لم يعد يسعف الثاكله
والرثاء الذى كان ملء الضلوع
ضاع في زحمة القافله
.. ألف صخر قضى .. ألف .. ألف
ففى كل شبر من الأرض قبر حديد
والملايين من أمتى
بين مستضعف ، أو شريد ، أو شهيد
مات شعرى وجفت دموع القصيد
وانتهت قصتى ... منذ أن حل حزنى الجديد !

فهناك ما يسمى فى الشعور بالنزعة الغريزية ، بمعنى استمرارية حالات حلمية لا عقلانية خارجة عن اطار الزمن بحيث تستطيع التواصل والوقوف فى وجه الموت .

ولعل هذا يذكر بما يقال عن وجود صيغ مستكنه فى اللاوعى ، وما يقال عن استلهام ما يسمى بالأنماط الأوليه التى ستكشف عن مسيرة الانسان فى كل الأزمة ، باعتبارها نبعا قديما لا يزال قادرا على العطاء ، المهم أن يوظف توظيفا ذكيا (٣٠)

٨ ـ الحديث وراء الأقنعة :

وقد كثر التعامل مع هذا الأسلوب فى الفترة الأخيرة ، صحيح أن بعض الممدوحين فى الشعر العربى لم يكونوا الا أقنعة للشعراء ، على النحو الذى نجده واضحا عند المتنبى حين كان يتكلم من وراء قناع سيف الدولة ، ولكن فى الفترة الأخيرة يكاد يكون لكل شاعر مؤكد قناع يتكلم من ورائه ، المهم أن أقنعة قد تكاثرت فى الفترة الأخيرة ، وكاد يكون لكل منها دلالة خاصة تتفق والحياة فى هذا العصر ، فهناك أقنعة المسيح ومحمد ، ويوسف ، وأيوب ، وسيف بن ذى يزن ، وعنترة ، وعروة ، والخنساء ، وأبى رغال ــ وخالد ، وأبى ذر ، وابن ملجم ، والحجاج ، والحسين ، وعبدالرحمن الداخل ، وبشار ، والمتنبى ، وأبى العلاء ، ومهيار ، والحلاج ، وديك الجن .. وقد تطفو بعض الأقنعة على البعض الآخر ، على النحو الذى رأيناه من فترة عن الحديث عن أيوب ــ للسقم الداخل والخارجى ــ وأبى ذر ــ للتبشر بآراء اليسار سياسيا ـ ونوح وابنه ـ للتعبير عن العنف والعصيان فإذا أردنا أن نقف عند القناع الأخير الخاص بنوح وابنه ، سنجد هذا عند ادونيس فى قصيدة « نوح الجديد » بالاثار الكاملة ١/ ٤٨٩ ، وسنجده عند سامى مهدى فى قصيدة « رواية الطوفان » بأعماله الشعرية ص ٢٨٤ ، وسنجده عند عبده بدوى فى قصيدة « فى البدء كان العصيان » بديوانه دقات فوق الليل ص ١٤ ، أما أمل دنقل فى قصيدته مقابلة خاصة مع ابن نوح فى أعماله الشعرية ص ٣٩٣ ، فقد وسع الدائرة حين جعلها تدور حول مأساة الانسان بصفة عامة ، ثم ضيقها حين أراد أن يتكلم من خلف القناع حول أحوال مصرق الفترة الأخيرة ، وبخاصة حين هجرها الكثيرون

هاهم الحكماء يفرون نحو السفينه

. هاهم الجباه يفرون نحو السفينة
بينها كنت . . كان شباب المدينة
يلجمون جواد المياه الجموح
ينقلون المياه على الكتفين
ويستبقون الزمن
يبتنون سدود الحجارة
علهم ينقذون مهاد الصبا والحضاره
علهم ينقذون الوطن !

٩ـ استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربي المعاصر.(٣٦)

ابتداء نرى أن الشعراء العرب فى الغالب كانوا يلتفتون الى الوراء ، ويستدعون الأشكال وبعض الشخصيات على نحو ما فعل النابغة الذبيانى فى استدعاء شخصية زرقاء اليمامة ، وفى العصر الحديث كثر استدعاء الشخصيات التراثية بأسلوبى التعبير عن الموروث ، أو التعبير بالموروث ، ففى الأسلوب الأول كان جهد الشاعر أن يقف عند الموروث على حد ما فعل البارودى وشوقى وعلى أحمد باكثير فيما يمكن أن يطلق عليه « نهج البردة » ، وعلى نحو ما فعل حافظ في العمرية ، وعبدالحليم المصرية فى البكرية ، ومحمد عبدالمطلب فى علويته ، ثم كان تمهيد العقاد ، وأبى شادى ، وشفيق المعلوف ، وعلى محمود طه لما يسمى التعبير بالموروث ، بمعنى ان يرتد الشاعر الى تراثه ، ثم ينطلق منه الى رحلة جديدة ، وقد يبدو لأول وهلة أن ثمة تعارضا بين الارتباط بالتراث وتجاوزه ، ولكنهما فى الواقع وجهان لعملة واحدة هى موقف الشاعر من موروثه (٣٧) المهم ألا يكون توظيف الأنموذج مباشرا ، أو مجرد حالة بلاغية ، ذلك لأن المطلوب هو تعميق العمل الذى يأخذ الشاعر به نفسه ، والاحساس بالوهج القديم ، وخلق حالة نمو فعال فى امتداد القصيدة ، بالاضافة الى التداخل مع الحدث الذى جاء الاستدعاء من أجله ، بحيث يكون رمزا لما يقصده الشاعر .

ـ ونحن نجد هذا فى قصيدة « زنابق صوفية للرسول » ص ٥٣ بديوان « يغير البحر ألوانه » للشاعرة نازك الملائكة ، ففيها تقول :

«قلت : ياطائرى ، يا زبرجد
يا نكهة البرتقال ، يا عطر ياسمينه
وما اسمك الحلو ؟ قال : أحمد
وامتلأ الجو من أريج الاسراء ، طعم القرآن
وامتد فوق إغماءة البحر ضوء ، من اسم أحمد
وقلت فى لهفة أتوسل : أحمد . أحمد
أحمد من ضوئه سقانى
أحمد كان البخور والشمع فى رمضانى

أحمد كان انبلاج فجر ، وكان صوفية الأغانى
وأحمد فى مروج تسبيحة رمانى
كلأ جناحيه بعثرانى
كلأ جناحيه للمهانى !

١٠ ـ التعبير بالأسطورة

اذا كان البعض قد حلا لهم أن يذكروا أن العرب كالساميين ليست لهم أساطير فى شعرهم وعقائدهم، وأن هذا كان نتيجة لضعف الخيال، وعدم الرغبة فى البحث، فإن الثابت أنه كان لكل الشعوب القديمة محزون من "الميثولوجيا" ، وأن العرب لم يشذوا عن هذه القاعدة، فقد عرفوا الأصنام والأوثان والنصب وكان لهم اتصال أسطورى بعوالم الكواكب والانسان والحيوان والنبات . . الخ، كما كانت لهم أساطير حول سد مأرب، وقصور اليمن ، وما يتصل بعام الفيل ، وما يعرف بأيام العرب، وشعائر الحج، وقضايا الثأر، وقد ظل هذا وغيره طافيا على المسيرة العربية، فلما جاء العصر الحديث كانت الثقافة الشعراء بتأثير من الشعر الغربى الى الأساطير اليونانية على وجه الخصوص، واذا كان البعض قد التفت اليها من الخارج الى حد ما كالعقاد، والمازنى، وأبى شادى، والياس أبى شبكه، وعلى محمود طه، بتأثير القراءة، فإن البعض قد نظر إليها على أنها فكر إنسانى بدائى فى زمان بعينه، وأنها يمكن أن تعطى القصيدة خصبا وعمقا ومضامين جديدة، ولعل بدر شاكر السياب هو الذى راد هذا الطريق بعمق، فقد وظف عالم الأسطورة ليكون فى خدمة كل مايدور فى نفس الانسان المعاصر من هم، وقلق، ومرض، وحب، ولنتأمل مثلا هذه الكثافة الأسطورية فى قصيدة "رؤيا عام ١٩٥٦ من أعماله الشعرية الكامله ص ٤٣٩

أيها المنقض من أولمب فى صمت المساء
رافعا روحى لأطباق السماء
رافعا روحى ـ غنيميدأ جريحا
صالبا عينى ـ تموزا : مسيحا
أيها الصقر الألهى ترفق
ان روحى يتمزق !

. . ومع أن هذا الاتجاه تغلب فترة على الشعر، واهتم فى أول أمره بالأسطورة اليونانية، الا انه مسّ بعد ذلك أغلب أساطير العالم التى تدور حول مواريث الدين والتصوف والتاريخ والفولكلور، ولكن يبدو ـ كما يقرر . . . د. على عشرى زايد ـ أن مايشغل الشعراء الآن على الساحة هو ما يسمى استدعاء الشخصيات التراثية من السيرة العربية كما أنه تركز من فترة ـ حين كان هناك بحث على بطل ـ حول أسطورة الجدب والخصب، أو مايسمى الرماد والبعث، على حد ما رأينا عند الشعراء " التموزيين " الذى يجىء فى مقدمتهم السياب وأدونيس .

١١ ـ المعارضات

فى كل العصور توجد قصائد تسير على خطى قصائد أخرى باعتبارها الأنموذج المقتدى، والمعارضة تكون فى الشكل أساسا على نحو ما نعرف مثلا من معارضة الشماخ لكعب بن زهير، وعلى نحو ما نعرف. من الشكل الذى كتبت به أكثر من بردة فى مدح الرسول عليه الصلاة والسلام، وعلى نحو ما يعرف " بالبديعيات " . . وقد عمق البارودى هذا الاتجاه حديثا وتبعه شوقى وحافظ والكاظمى والعباسى . . الخ فما أكثر القصائد التى تعارض عندهم أعمالا على وجه الخصوص لأبى نواس، وأبى تمام، والبحترى، والمتنبى، وابن زيدون والحصرى . . الخ، ونحن نجد فى الشعر الحديث كثيرا من القصائد التى تعارض قصائد أخرى، وبخاصة قصائد الرواد المؤكدين فى الشعر الجديد، ولعل أهم من يقلد الآن على الساحة ــ وبغزارة ـ الشاعران أدونيس، ونزار قبانى، وما يرضى عنه النقاد اليوم هو أن المداخلة أو المعارضة يجب أن تبتعد عن المحاكاة الى ما يمكن أن يسمى بالقراءة الجديدة للنص المعارض ـ بفتح الراء ـ.

١٢ ـ النقائض الحديثة

المناقضة فى الشعر تقوم على أن ينقض الشاعر الثانى ما قاله الشاعر الأول، واذا كانت هذه الظاهرة قد اندلعت على وجه الخصوص فى عصر بنى أمية، فإن المحدثين لم يقفوا عندها كثيرا لعدم وجود الدوافع القديمة، بل قد يكون وراء ذلك المفاكهة على حد مانعرف من نقص قصيدة أحمد شوقى :

مال واحتجب وادعى الغضب

وعلى نحو مانعرف من ديوان كامل لم ينشر للشاعر العوضى الوكيل، وردود عليها من الشاعرين حسن كامل الصيرفى، وعامر البحيرى.

ولعل هذه الأساليب وغيرها كانت وراء ما عرف فى النقد العربى " بالمفاضلة " ثم " الطبقة "، وحين لم يؤت كل منها ثماره كانت القفزة الى ما يسمى " الموازنة " والى ظاهرة اندلعت بغزارة وهى " السرقات " [٣٦]، ويمكن أن يكون من ايجابياتها انها حرست المسيرة الشعرية، وشغلت بتتبع أى وجه شبه بين بيت وبيت، وقد كان معنى هذا " الحضور " الواضح للقديم فى المسيرة الشعرية، ولكن الجديد كان يعرف دائما كيف ينفذ الحصار.

١٣ ـ الترجيع :

تعرض له أبو حيان التوحيدى فى المقابسات بقوله : يقال ما اللحن؟

الجواب : صوت بترجيع خارج من غلظ الى حدة، ومن حدة الى غلظ، بفصول بنية للسمع، واضحة للطبع. فهنا تناظر صوتى بالمماثلة أو المخالفة، بمعنى أن يكون هناك تكرار أو ترديد، وهو موجود بكثرة فى الشعر القديم كأبيات زهير

ومن لم يصانع فى أمور كثيرة ... يضرّس بأنياب . ويوطأ بمنسم
ومن يجعل المعروف من دون عرضه ... يفره، ومن لايتق الشتم يشتم

ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله على قومه، يستغن عنه ويذمم
ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه يُهدّم، ومن لا يظلم الناس يظلم
ومن هاب أسباب المنايا ينلنه .ولو رام أسباب السماء بسلم
ومن يعص أطراف الرماح، فإنه يطيع العوالى ركبت كل لهذم
ومن يوف لايذمم، ومن يفض قلبه الى مطمئن البر لا يتجمجم

وقد أكثر منه المتحدثون على نحو ما نعرف من قصيدة وفيقة للسياب، وعلى نحو ما نعرف من ترجيعات أمل دنقل فى قوله من قصيدة فى انتظار السيف

تقفر الأسواق يومين
وتعاد على النقد الجديد
تشتكى الأضلاع يومين
وتعتاد على السوط الجديد
يسكت المذياع يومين
ويعتاد على الصوت الجديد
وأنا منتظر جنب فراشك
جالس أرقب فى حمى ارتعاشك
صرخة الطفل الذى يفتح عينيه على مرأى الجنود [٣٩]

وما جاء فى ديوان قطرات من ظمأ لغازى القصيبى

قبليه.. ذرى فى شفتيه كل ما عندك من خير
وطيب
واهمسى واثقة فى أذنيه ياحبيبى. ياحبيبى. ياحبيبى!

١٤ ـ التدوير

هذه الظاهرة كما أنها موجودة فى القرآن الكريم نراها موجودة كذلك فى الشعر القديم، وقد سمى ابن رشيق فى العمدة ١ / ١٧٧ هذا النوع من الشعر باسم المداخل، والمدمج، واذا كانت نازك الملائكة قد وافقت على هذا النظام فى الشكل التراثى كما فى قول المتنبى.

أنا فى أمة تداركها الله غريب كصالح فى ثمود

لأنه يكسب الشعر غنائية وليونة بمعنى أنه يمد الشعر ويطيل نغماته ويسمح بالعبارة على صورة تريح الشاعر . فإنها فى الوقت نفسه لم تسمح به فيما يسمى الشعر الحر. ذلك لأن الشعر الحر يسمح بالحرية فى اطالة الأشطر وتقصيرها بحسب مقتضى المعنى، وهذا ينفى الحاجة الى التدوير، ولكننا نرى أن الشعراء الآن يكثرون من التدوير بتأثير مما يسمى فى السينما بأسلوب التقطيع الخشن والناعم، أو ما يسمى " بـ لمونتاج ". ذلك لأنه يكثف الجملة والسياق والتجربة، تأمل قول الشاعر على الحنديفى " تجليات النخلة "

.ميل يا نخلة هذا العصر الصاحب ميل،

حل شعرك حلمه
كوني النوم، والصحو. الوسن، الصحو النوم
كوني الدفء الموقد، شمس الصبح البارد
كوني قمر الصيف الوافد "٤٠"
ولنتأمل المراد هذه الظاهرة عند أمل دنقل

١٥ ـ الفاصلة

مع أن هناك كلاما كثيرا حول الفاصلة في القرآن، فإن الذي يرضي الكثيرين أنها كقافية الشعر، وسجعة النثر من حيث التوافق بما يقتضيه المعنى، وإذا كان العروضيون قد رفضوا ما يسمى " الإيطاء " وهو إعادة لفظ القافية بمعناها، فإن المحدثين لا يرفضون هذا، كما أنهم يستخدمون التشكيل الصوتي فيما يتصل بظاهرتي " الوقف " و " السكت "، واعتبارهما يقومان مقام الحروف والأدوات في الكلام المكتوب، وهكذا نرى أن الشعر الحديث كما ألغى القافية ووحدة السطرين نراه يختار الوقوف عند السطر الواحد الملون بالصوت والمقصر متأثر من الفاصلة "٤١"، وأول ما يقابلنا في هذا المجال قصيدة السياب الشهيرة أنشودة المطر، وذلك أن نتأمل فيها ايقاعات كلمة مطر

رحى تدور في الحقول.. حولها بشر
مطر
مطر
مطر
وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع
ثم اعتللنا ـ خوف أن نلام ـ بالمطر
مطر
مطر .. الخ

ولنتأمل قول صلاح عبدالصبور في الإبحار في الذاكرة ص ٩٤

وكانت الشمس حزينة
تصب نارها الحزينة
في الأعين الحزينة
لا مرأة حزينة، ورجل حزين
في بلدة حزينة !

١٦ ـ الشعر المرسوم

اذا كان الشاعر العربي القديم وفق في رسم الصورة في شعره، الى الحد الذي يعتبر فيه العقاد ابن الرومي أعظم شاعر في هذا الجانب بالعالم كله، والى الحد الذي يعتبر فيه د. زكي

جيب محمود شعر العقاد أقرب شيء الى فن العمارة والنحت ، فإن المعروف أن طبيعة الرسم كانت تتغير في العصور ، ذلك لأنه في العصر الفاطمي وجد من يكتب القصيدة على شكل لوحة ، وقد نما الاتجاه اللغوي التشكيلي فترة ثم انتهى أمره ، الى أن ظهر أخيرا تشكيل للقصيدة بطريقة معينة للكتابة ، بمعنى تقاء لغة صوتية بلغة الخط وأحداث نوع من الدهشة والغرابة على نحو ما فعل أودونيس ، وكمال أبو ديب ، وهناك ما يسمى الآن قصيدة الفراغ ، والقصيدة الألكترونية الملصق . . . ومعنى هذا الانزلاق في هاوية اللعب بالأشكال الفنية التي كانت معروفة في عصر الانحطاط ، ووجدت لها مشابها في الشعر الأوربي المعاصر "(٤)".

١٧ ـ قصيدة الفلاش

مع أن هناك من يروى أن القصيدة العربية بدأت بالبيت الواحد ، ثم نما هذا البيت ، وتوالدت حوله الأبيات ، فإن الملاحظ في المسيرة الشعرية ، أن البيت الواحد كان خلاصة تجربة ، وتجمع أضواء .

ولئن عرفت حديثا «القصيدة البيت» ، فإنه عرف كذلك من زمن ما يسمى بالقصيدة الشاعر ، أو الشاعر القصيدة ، على نحو ما نعرف من أصحاب الواحدة كابن زريق ، وسان حون بيرس ، ولئن نعرف ابتداء عند أصحاب مدرسة الحوليين المحككين الذي يجي في مقدمتهم زهير بن أبي سلمى ، ومعنى هذا أن الشاعر في بعض مراحله ، كان يرجع التجربة ، ويختصرها ، ويصفيها ، بحيث تصبح خلاصة نور كاللؤلؤة .

وقد لوحظ في الشعر الحديث أن هناك من يريد التعامل مع ما كان يسمى قديما «بيت القصيدة» أو قصيدة القصائد» ، ومع ما كان يريده الناس ـ ولا يزالون ـ حين يكتفون بالبيت الاستشهادي من قصيدة من القصائد ، أو حين يرونه بالغ الروعة فيسجدون له على نحو ما نعرف من بيت الشاعر عدي بن الرقاع حين قال :

تزجي أغن كأن ابرة روقه
قلم أصاب من الدواة مداها

لقد التفت الشعراء المعاصرون الى شيء من هذا حين تعامل بعضهم مع ما يسمى بيت القصيدة ، أو البيت الفرد ، أو الرقعة القرمزية ، أو كما يسمونه «قصيدة الفلاش» لأنها بضربة واحدة تلقي ضوءا غامرا على المنظر فتضيئه ، وتبرزه من كافة النواحي ، ولعل عبد الوهاب البياتي في مقدمة المجيدين في هذا الباب ، ولنتأمل هذا البيت الوحيد في رسوم النغم لمحمد الفايز

ذهبت مع الألوان حتى كأنني
أرى أثري في كل لون ورونقي !

. . وعلى كل فإذا كانت هناك كلمة أخيرة في هذا المجال ، فهي أن هناك أكثر من صلة للشاعر بالماضي ، وهي أنه توجد رابطة غريزية قوية بين الفن البدائي والفن المعاصر ـ على نحو ما تقرر في الفن التشكيلي ـ ثم ان الحداثة لا تعني التعاصر زمانيا ذلك لانها تضم ملامح بعضها يمكن أن توجد في الشعر العظيم بالماضي . . وما دام جوهر الجمال واحدا ، وما دامت معانيه قابلة للتألق من خلال أدوات الفنان المتمكن ، فإنه لا يصبح معنى لوضع العراقة في مواجهة التفتح ، ولا معنى لأن نحول بين قيام الشاعر بإجراء اتصالات بالماضي ، وفي ضوء هذا يجب ألا ننظر الى كل قديم على أنه خاو ، ومتهرىء ، ويحسن التخلص منه بحيث ننظر الى الوراء دائما في غضب ،[43] وفي الوقت نفسه يجب أن نفرق بين الحداثة الحقة وبين الصرعة الفجة ، فما أكثر الصرعات الآن في الشعر على نحو ما نعرف من القصيدة الملصق ، والقصيدة الفراغ ، والقصيدة المائية ، والقصيدة الالكترونية . . الخ .

ثم ان هناك فرقا بين نظرة السائح ونظرة المتأمل ، وبين أسلوب الاستهلاك السائد اشتر ـ استعمل . ارم ـ وبين أسلوب التواصل مع جوهر الأشياء فلا مكان الآن للاقتلاع قديم من أجل الاقتلاع فقط ، ولا مكان لرفض تراث من أجل صرعات تتنامي بشدة ، ذلك لأن المكان الصحيح هو الوقوف على طبقات التاريخ الصلبة ، والانطلاق منها الى الجديد والتجديد برحابة واقتدار ولنذكر قول الشاعر الخريمي .

اذا أنت لم تحم القديم بحادث ... من المجد لم ينفعك ما كان من قبل

. . ثم إنه قبل كل شيء يجب أن تدرك أن «الحداثة» ـ ان كانت تسير زحفا لا قفزا ـ كانت في الصميم من الحضارة العربية ، صحيح أن الأنظمة في الغالب كانت تساند «القدامة» ولكن «الحداثة» ـ وبخاصة في العصر الحديث ـ تعرف كيف تشق لها طريقا ، وأكاد أقول طريقا عاقلا . . وفي الوقت نفسه لا ننسى أنه كانت هناك محاولة جادة عند القدماء للتفرقة ـ بالمصطلحات بين ما هو أصالة ، وما هو خارج عن عالم الأصالة[44] من كل هذا تتضح ضرورة ما يسمى بالسياق ، وضرورة انبثاق اللغة الخاصة من هذا السياق ، بحيث يكون موضع النص من السياق موضع الكلمة من الجملة[45] .

المصادر والهوامش

١ ـ وقف الكتاب كثيرا عند ظاهرة اللحن الى حد القول بأن اللحن فى المنطق أقبح من آثار الجدرى فى الوجه، ورأيناهم يضعون أبوابا لاداته اللحانين، وما يسمى بلحن البلغاء، ومن رأى السلامة فى الوقف انظر من القدامى ابن عبد ربه فى العقد الفريد ط القاهرة ص ١٣١٣٠ ومن المحدثين د. يوسف أحمد المطوع فى اللحن فى العربية تاريخه وأثره ص ١٢٨ وما وراءها ط جامعة الكويت.

ـ بدون تاريخ ـ.

٢ ـ انظر الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء للمرزبانى ص ٢٩٦ تحقيق محمد على البجاوى، وما وقف عنده البلاغيون عند حديثهم عن الاقتباس، وهو أن يوشح الكلام بشيء ثمين، لاعلى أنه منه، والتضمين وهو أن يضمن الشعر من شعر الغير، والشرط أن يكون المضمن به مشهورا أو مشارا اليه وهو على ضروب من أشهرها أن يكون المضمن به مصراعا، على محو المصراع الذى أخذ من أبى تمام

قد قلت: لما أطلعت وجناته ... حول الشقيق الغض روضة آس

أعذاره السارى العجول ترفقا ... (ما فى وقوفك ساعة من باس)

انظر التبيان فى البيان لشرف الدين الحسين بن محمد بن عبدالله الطيبى. تحقيق د. توفيق الفيل، وعبداللطيف لطف الله ص ٣٤١ ـ ٣٤٣ ـ ط جامعة الكويت ١٩٨٦.

٣ ـ البيان والتبيين. تحقيق عبدالسلام هارون ١/ ٢٤، والنقد المنهجى عند العرب. د. محمد مندور ص ٧٠.

٤ ـ العمدة. ابن رشيق ١/ ٥٧، والأغانى ٨/ ٢٨٥، البيان والتبيين ١/ ٣٢٠، ثم إن ابا عمرو بن العلاء لم يعترض على ما سماه النحويون بالضرورات فى شعر المحدثين كقصر الممدود، وقد ذهب الى تطور التعابير واستحداثها، والقول بفصاحة اللغة العامة، والى جانبها اللهجات انظر أبو عمرو. د زهير غازى ص ٩٥ ط. العراق.

٥ ـ انظر الموشح ص ٢٤٦، معاهد التنصيص. عبدالرحيم بن عبدالرحمن العباسى ١/ ٣٠، أخبار أبى تمام للصولى ١٧٥، ١٧٦، ٢٤٤.

٦ ـ السابق، العمدة ١/ ٥٠، زهر الآداب: أبو اسحق الحصرى ٢/ ١٨٢٧.

٧ ـ الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء للمرزبانى ص. ١٧٢ وما بعدها، وقد كان مما قاله عن " الكميت انه حر مقانى من أهل الموصل "، وهناك من يرى أن الأصمعى كان يتعصب على غير " أهل السنة " ـ أنظر النقد عند اللغويين. منية أحمد محمد ص ٣٧٨.

٨ ـ الشعر والشعراء: أبو محمد بن قتيبة. تحقيق أحمد محمد شاكر ط ٤: ١/ ١٥، وقد عمق الدكتور طه حسين هذه القضية فى كتابه من حديث الشعر والنثر ـ طبعه دار المعارف ١٩٦٥ ص ٨٧ ـ حين قال هذه الصفة التى يمتاز بها هؤلاء الشعراء في القرن الثالث تدل على أن الحضارة الأسلامية كانت قد وصلت الى طور من الرقى عظيم، وصلت الى هذا الطور الذى لا يصبح فيه الشعر ضرورة، ولكنه يصبح فناً من فُنون الترف والزينة، والذى لايقبل الناس فيه على أن يتحذوا الشعر صناعة، بل يتخذونه حلية وزينة ينفقون فيها أوقات فراغهم، وهذا الطور الذى يصل اليه الشعر عندما يعظم حظ الأمم من الحياة العقلية، ويظهر فيه النثر.

٩ ـ وقد عبر عن هذا أبو الحسن الجرجانى فى الوساطة فى قوله: كانت العرب انما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوادر أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل نظر الخصومة بين القدماء والمحدثين فى "بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض ـ ا

النقد العربى القديم. وعثمان مواق ص ٣٣ وما بعدها ط ٢ ، وقد كان مما أخذه ابن الأثير على أبى عمرو بن العلاء أن التفضيل عنده كان "

بالأعصار لا الأشعار وفيه ما فيه " ـ المثل السائر ص ٤٨٩ .

١٠ ـ النقد المنهجى عند العرب. د. محمد مندور

١١ ـ الخصومة بين القدماء والمحدثين ١٢٣

١٢ ـ يتيمة الدهر ١/ ٣ وما بعدها ط الصاوى

١٣ ـ تأمل فى هذا قول ابن بسام فى الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ١/ ١٤ " كل مردد ثقيل، وكل متكرر مملول، وليس الفضل على زمن بمقصور، ولحى الله قولهم: الفضل للمتقدم، فكم وفى من احسان " وتأمل قول حازم القرطاجنى ٦٨٤ فى منهاج البلغاء ص ٣٨٧ " فأما من يذهب الى تفضيل المتقدمين على المتأخرين بمجرد تقدم الزمان. فليس ممن تجب مخاطبته فى هذه الصناعة، لأنه قد يتأخر أهل زمان عن أهل زمان ثم يكونون أشعر منهم لكون زمانهم يحوش عليهم من اقتناص المعانى بقوره لهم عن أشياء لم تكن فى الزمان الأول، ولتوفر البواعث فيه على القول، وتفرغ الناس له "

١٤ ـ النقد المنهجى عندا لعرب. د. وحمد مندور ص ٣٥٤ وما بعدها

١٥ ـ نفسه ص ٣٧٠ ، ٣٧١، شكل القصيدة العربية فى النقد العربى حتى القرن الثامن. د. جودت فخر الدين ٤٩ .

١٦ ـ لم يظهر مصطلح الأصالة الا حديثا، وقد ساعد عليه أن اللغة تقول: إن أصل الشىء أسفله، والملاحظ أن الفقهاء قد انتبهوا الى هذا الجذر قديما، حين قرروا أن الأصل ما يبنى عليه غيره والفرع ما يبتنى على غيره، ومن ثم كان الاهتداء من قديم الى " علم الأصول "

١٧ ـ يلاحظ أن أدونيس وهو يؤرخ للحداثة فى الشعر الحديث فى الثابت والمتحول قدم هذه الأبواب: البارودى أو " النهضة "/ الحداثة

: معروف الرصافى أو " الحداثة " فى الموضوع

: جماعة الديوان أو " الحداثة " فى/ الذاتية

: خليل مطران أو " الحداثة " السلفية ـ المعاصرة

: حركة أبو لو أو " الحداثة "/ النظرية

: جبران خليل جبران أو " الحداثة " الرؤيا

١٨ ـ أنظر لأدونيس زمن الشعر ١١٤ وص ١٢ ومابعدها. والثابت والمتحول ١/ ١٨/ ١٩، مع ملاحظة أنه طور بعض آرائه فى زمن الشعر حين قرر أن الشاعر الحديث جزء عضوى من التراث . الخ. فى قضايا الشعر ص ٢٠٧ .

١٩ ـ ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب لمحمد بنيس ٢٨٣ ، ٢٨٩ ط بيروت. الأيديولوجية العربية المعاصرة عبدالله العروى ٢٥٢ .

٢٠ ـ ذات الكاتب الابداعية م. خرابتشينكو. ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبوجرة ص ٣٨٧ ، ٣٤١ دمشق ٣٤٤ ط دمشق، ولنتأمل قول ديوارانت من أنه لاتوجد سخافة فى الماضى إلا وهى منتشرة فى مكان ما فى الوقت الحاضر ـ قصة الحضارة. ترجمة محمد بدران. الشرق الأدنى ص ٢٢٨ .

٢١ ـ نفسه ص ٣٩٨ ، فى الأدب والنقد د. محمد مندور ٩٧ ، ٥٨ ، وإذا نظرنا إلى القضية من وجهة نظر الفلسفات المعاصرة نرى أن التجربة الانجليزية تنظر إلى الماضى، بينما البراجماتية الأمريكية تنظر إلى الأمام،

فالانجليزى يرد الأمور الى أصولها، والأمريكى يرد الأمور الى النتائج التى تترتب على فكرة عالم الواقع ـ حياة الفكر فى العالم الجديد. د. زكى نجيب محمود ص ١١٨.

٢٢ ـ تراثنا كيف نعرفه. حسين مرّوة ص ٢٢٧ وما بعدها ـ بيروت ـ.

٢٣ ـ ص ١٦، ٢٠٠، ٢٠٢

٢٤ ـ انظر قول الدكتور عبدالعزيز المقالح: إنّ الاسراف فى انكار التراث واتهامه بالرجعية وبالعودة الى الماضى، لا يقل فى محصلته النهائية خطرا عن الاسراف فى انكار المعاصرة واعتبارها بدعة منافية لمناقب الماضى. كلا الموقفين إدانة غير علمية، وغير موضوعية للماضى والحاضر معا والموقفان لايخدمان سوى الجهل والتخلّف والانسلاخ عن الذات، وليس الجمع بين التراث والمعاصرة صيغة توفيقية أو تلفيقية تهدف الى الجمع بين المتناقضات.. ولعل أصل الظاهرة يدخل اساسا فيا يسمى بالنّصوص المتداخلة Interextuality على النحو الذى اهتم به التشريحيون

٢٥ ـ البديع ٢٤٩

٢٦ ـ الحصرى. د. محمد بن سعد الشويعر ٤٥١ ـ ٤٥٤. العمدة ٢/ ٨٤، ومن يقل أورد الجاحظ فى البيان والتبين ١/ ٩٢، ٩٣ صحيفة عن البلاغة عند الهند وقد جاء فيها:

واعلم أن حق المعنى أن يكون الاسم له طبقا. وتلك الحالة له وفقا، ويكون الاسم له لا فاضلا ولا مفضولا، ولا مقصرا ولا مشتركا ولا مضمنا.. وقد فهم العسكرى من نص الصحيفة أن المراد تضمين الأسناد ـ الصناعتين ـ ٣٦.

٢٧ ـ البديع ٢٤٩، المثل السائر لابن الأثير تحقيق أحمد الحوفى وبدوى طبانه ص ٣٤١، خزانة الأدب ٤٥٤، والحموى يرى أنه تعليق القافية بأول البيت الذى بعدها كقول النابغة

وهم وردوا الجفار على تميم   وهم أصحاب يوم عكاظ انّى شهدتُ لهم
مواطن صادقات   أتيتهم بنصح الصدر منى

٢٨ ـ قال: هو أن يضمّن الشعر من شعر الغيره والشرط أن يكون المضمّن به مشهورا أو مشارا اليه أحدها أن يكون المضمّن به تمام البيت كقول ابن العميد مضمنا بيت أبى تمام

وصاحب كنت مغبوطاً بصحبته   فاليوم غادرنى فرداً بلا سكن
هبت له ريح اقبال فطار بها   نحو السرور وألجأنى الى الحزن
كأنه كان مطويا على إحن   ولم يكن من ضروب الشعر أنشدنى
(ان الكرام اذا مااسهلوا ذكروا   من كان يألفهم فى المنزل الخشن)

وثانيها أن يكون المضمن به مصراعا كقول المطرمى مضمنا مصراع المتنبى

ثنى خصره عن ردفه متناهضا (اذا عظم المطلوب قل المساعد)

وثالثها أن يضمن بعض المصراع كما فعل المصرق

اذا مررت بدار كنت ساكنها وجدت فى القلب من ذكراك أحزانا
وان حللت مكانا كان يجمعنا سالت دموعى (زارفات ووحدانا)

ـ التبيان فى البيان. د. توفيق الفيل. عبداللطيف لطف الله ٣٤١ ـ ٣٤٣

٢٩ ـ الأعمال الكاملة ١٢١، ١٨٦، ٢٩٧، ٣٢١، ٣٩٣

٣٠ ـ التبيان فى البيان ٣٤٤ وقد مثل له بقول الصاحب:

قال لى: ان رقيبى   سىء الخلق فداره
قلت: دعنى وجهك الجنة حفت بالمكاره!

اشارة الى الحديث " حفت الجنة بالمكاره " متفق عليه . أخرجه مسلم والبخارى

٣١ ـ انظر ديوان دقات فوق الليل . عبده بدوى ص ١١ ، ١٢ ، ١٦ ، ٢٩/ ط . العراق ، وديوان الناس فى بلادى لصلاح عبدالصبور ص ١٠٣/ ط بيروت ، وديوان لافتات أحمد مطر/ ط . الكويت ، وانظر تأثير القرآن فى ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب ، محمد بنيس ص ٢٦٩ و ما بعدها ، وانظر عدة قصائد لأمل دنقل مثل صلاة ص ٢٦٥ ، وقد يكون المقتبس كما هو كما فعل البياتى فى أبيات لطرفه ، وقد يحور كما فعلت فدوى طوقان ، وسلمى الخضراء ، وممدوح عدوان ، وسامى مهدى

٣٢ ـ التبيان فى البيان للطيبى تحقيق د . توفل القيل وعبداللطيف لطف الله ص ٣٤٧ ، واذا كان قد قيل فى العصر الفرعونى : الكل فى واحد ، على حد ما جاء فى كتاب الموتى ، وانتفع بهذ المقولة توفيق الحكيم فى أحد أعماله فان أمل دنقل يقول

انها ليست عصورا فهى الكلّ فى الواحد . . فى الذات الرّحيه

ويقول : قالت الراهبات

(سلام على الأرض !)

وديوانه العهدالآتى يدور حول آية من العهد القديم وآية من العهد الجديد

ـ ديوانه ٣٨٠ ، ٤٢٩ ، ٢٦٣ وما بعدها ومثل هذا يمكن أن يقال فى ديوان أقول لكم لصلاح عبدالصبور

٣٣ ـ انظر أسطورة الموت الانبعاث فى الشعر العربى الحديث . ريتا عوض ص ٣٩ وما بعدها ، وتأمل أمل دنقل فى قصيدة إلى محمود حسن إسماعيل ص ٤٠٨

واحد من جنودك يا سيدى
قطعوا يوم مؤته منى اليدين
فاحتضنت لواءك بالمرفقين
واحتسبت لوجهك مستشهدا
. . ارسم دائرة بالطباشير
لا أتجاوزها
. . هل طلع البدر من يثرب أم من الأحدى
وبانت سعاد
تراها تبين من البردة النبوية
أم من قلنسوة الكاهنين الحزر
. . واحد من جنودك يا سيدى
خبزه خبز ضيق
ماؤه بل ريق
. . فعلى الرّاحلين السلام
والسلام على من أقام

٣٤ ـ شرح اختيارات المفضّل . د . فخر الدين قباوة ٢/ ٧٦٦ ط . دمشق ، والأدب وروح العصر . د . عبده بدوى ص ٤٧ ط . الكويت ، عودة وضّاح اليمن . د . عبدالعزيز مقالح ٢٥١ ط . دمشق

٣٥ ـ انظر دراسة ليوسف اليوسف ص ٦٨ فى كتاب قضايا الشعر العربى المعاصر ـ المنظمة العربية . تونس ـ والفن والشعور الأبداعى لغراهام كوليير . ترجمة . د . منير الأصبحى ص ٧٨ . ط . دمشق

٣٦ ـ صاحب هذا العنوان . د . على عشرى زايد ، ودراسته رائدة فى هذا المجال ط . طرابلس ١٩٨٨

٣٧ ـ نفسه ص ٧٧ ، وان كنا نرى أن المصطلحين الأقرب لما نحن فيه هو :

النقل عن الموروث ، والخلق بالموروث ، وعلى كل فقد كانت هناك الثقافة واضحة فى الشعر الحديث الى المواريث الدينية ، والصوفية والتاريخية والأدبية والفلكورية والأسطورية ، سواء كانت مقبولة أو مرفوضة . ويجىء فى مقدمة المقبول شخصية المسيح بدلا لانها على الصلب والفداء والانبعاث من الموت . ثم تجىء شخصية محمد بعد شخصية المسيح ، وذلك لعدم الحرية المطلقة فى التعامل معها من جهة ، ومن جهة أخرى لأخضاعها لمفاهيم عصرية ، فهناك من جعله فلسطينيا ، وقوميا ، وبعثيا ، وماركسيا ، وهناك من أعطاه ملامح مسيحية .

أما شخصية موسى فقد ظلمت حين حوصرت بالأطار اليهودى أو الصهيونى ولعله يجىء فى مقدمة الشخصيات المرفوضة ، أبليس . وقابيل . ويهوزا . وأبو رغال .

٣٨ ـ النقد المنهجى عند العرب . د . محمد مندور ص ٣٥٥ ، وتأمل قول الجرجانى فى الوساطة ص ١٨٧ ، ١٨٨ " . . وقد يتفاضل متنازعو هذه المعانى بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر ، فتشترك الجماعة فى الشىء المتداول ، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب ، أو ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضع موضعه ، أو زيادة اهتدى لها دون غيره ، فيريك المشترك المبتذل فى صورة المبتدع المخترع " .

٣٩ ـ المقابسات ص ٣١٠ ، معلقة زهير بن أبى سلمى بالقصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنبارى . تحقيق عبدالسلام هارون ، الأعمال الكاملة للسياب ط بيروت ، وديوان أمل دنقل ص ١٥٨ ط مدبولى .

٤٠ ـ قضايا الشعر المعاصر . نازك الملائكة ط ٤ ص ١٠٨ ، قصائد مختارة من شعراء الطليعة العربية . على جعفر لعلاق ص ١٥٥ .

٤١ ـ الاتجاهات الجديدة فى الشعر المعاصر . د . عبدالحميد جيدة ص ٧٢ .

٤٢ ـ نفسه ص ٨٠ وما بعدها ، دراسة عن شعر العقاد . د . زكى نجيب محمود ، بمجلة المجلة المصرية . العدد ٤٤ . أغسطس ١٩٦٠ م .

٤٣ ـ انظر خصائص الأسلوب فى الشوقيات . محمد الهادى الطرابلسى ص ٥٢٠ . ط تونس ، ولنتأمل ملاحظة كوليردج التى تؤكد ما نريد تأكيده حين يقول : حسين أنظر الى أشياء الطبيعة . . مثل ذلك القمر الذى يومض وميضا خافتا عبر زجاج النافذه المندى ، أبدو كأننى أبحث عن ـ أو بالأحرى أطلب ـ لغة رمزية للتعبير عن شىء فى داخلى موجود سابقا . وال الأبد ، بدلا من ملاحظة اى شىء جديد ، حتى فى حالة قيامى بالملاحظ يكون لايزال لدى احساس مبهم ، كما لو أن هذه الظاهرة الجديدة هى استيقاظ خافت لحقيقة منسية ، أو مخبأة خاصة بطبيعتى الداخلية

ـ الفن والشعور الأبداعى عن سلسلة عالم المعرفة ص ١٢٢ .

٤٤ ـ الأساليب التى ابتدعها النقاد المرضى عن التعامل الذكى مع القديم ما سموه : الاختراع ، والابتداع ، والاستيفاء ، والتوليد ، والزيادة ، والمرافدة ، والتوشيح ، والمواردة ، والتتميم ، والرجحان . . الأساليب المدانة فهى ما اصطلح على تسميته : السرقة ، والأغارة ، والسلخ ، والأخذ ، والاتباع ، والاحتذاء ، والانتحال ، والاجتلاب ، والاهتدام ، والا صطراف .

٤٥ ـ انظر الخطيئة والتفكير . د . عبدالله محمد الغذامى ص ١١ .

المتشابهات والمحكمات

من التقسيمات الجميلة للسيد الباحث فصله بين الآيات المحكمات والآيات المتشابهات وتحديدهن على نحو لم يسبق إليه، فالآيات المتشابهات عنده هي القرآن والسبع المثاني، وعليه أصبح القرآن جزءا من المصحف حسب رأيه، وأما الآيات المحكمات فهي التي تشتمل على التعليمات والأحكام والحدود.. وهي متوزعة في كل المصحف، فأحكام في سورة البقرة وأخرى في المائدة والنساء.. إلخ.فإذا يسأل سائل: ماذا وُضِعَ بين آيات الكتاب المحكم؟ يجيبه السيد المؤلف بأنه وُضِع بينها آيات المتشابه، أي القرآن الذي فيه القوانين العامة الناظمة للوجود [69]، ويثبت ذلك من خلال ما أسماه الربط بين الآيتين:

(الر كتاب أحكمت آياته ثم فصلت من لدن حكيم خبير) [70]

(كتاب فصلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون) [71]

ثم يعلّق على الآية الثانية قائلا:

" فصيغة (قرآنا عربيا) هي حال الفعل (فصلت) وليست وصفا لكلمة (كتاب)، أي أن آيات الكتاب المحكم فُصِل بعضها عن بعض ووُضِع بينها القرآن [72]... "

وبالطبع إن السيد المؤلف هنا يصحح كلاما لم يدّعِه أحد، فلا نعتقد أن ثمة عاقلا كان يظن أن (قرآنا) هي وصف للكتاب بمعنى الصفة.

ثم أن كلمة (قرآنا) ليست حالا للفعل (فصلت) كما زعم المؤلف، فالذي يُبيِّن حال الفعل أو نوعه هو المفعول المطلق لا الحال، إنما هي حال لكلمة (آياته)، ومعروف أن الحال لابد لها من صاحب تُبَيِّن هيئته حين وقوع الفعل، (فآياته) هي صاحبة الحال، والهاء فيها عائدة على الكتاب، وعلى هذا يكون المعنى الناتج عن التركيب هو: فُصِّلت آيات الكتاب في حال كونه قرآنا عربيا. وهذه الحال هي جامدة

فعل الابداع الفني عند نجيب محفوظ
الاطار والتهيئة والعمليات
(قراءة في نص : «نجيب محفوظ يتذكر» بقلم جمال الغيطاني)

د. عزت قرني

مقدمة

الحديث عن الابداع هو حديث عن الحياة في أعلى صورها ، وهو بالتالي متعدد الجوانب والمداخل ، تعدد أشكال الحياة في مرايا الفكر والوجود. واذا كان الابداع الفني ، بل وكل ابداع كان ، لا بد أن يكون معا مقدرة وادراكا وصياغة موضوعية وحلا لاشكال من نوع ما ، فاننا لا ننظر اليه الآن إلا من حيث هو فعل أو أداء ، أو قل مجموعة متناسقة من العمليات ، تؤثر عليها عوامل متنوعة ، منها ما هو ذاتي (يتصل بشخص المبدع) ، وما هو منهجي (يتصل بطريقته في العمل) ، وما هو موضوعي (الظروف العامة القائمة خارجه زمانا ومكانا وأشياء وبشرا).

وقد حدث أن وقع بين يدي كاتب هذه السطور كتاب «نجيب محفوظ يتذكر» ، بقلم الروائي البارع جمال الغيطاني ، في طبعته الثالثة ، الصادرة عن دار أخبار اليوم، القاهرة ، ١٩٨٧م، وانتبه بعد قراءته الى أنه يحتوي على مادة غزيرة جدا تتصل بموضوع الابداع الفني ، من حيث هو أحد مسائل دراسة فلسفة الفن. ووجد الكاتب أن هذه المادة ذات قيمة خاصة ، لعدة اعتبارات : أولاها أن الحديث حديث فنان عظيم ، هو في نفس الوقت روائي منتبه وعقل مدقق ودارس للفلسفة في وقت التكوين ، كما يروي عنه هذا الحديث فنان مدقق بارع هو الآخر:

وثانيها أن للكتاب مقدمة بخط نجيب محفوظ يقول فيها : «هذا الكتاب أغناني عن التفكير في كتابة سيرة ذاتية ، لما يحويه من حقائق جوهرية وأساسية في مسيرة حياتي ، فضلا عن أن مؤلفه يعتبر ركنا من سيرتي الذاتية» (ص٣). وهذا التصريح ، بركنيه ، يجعلنا أمام وثيقة من الدرجة الاولى ينسبها نجيب محفوظ الى ذاته، حتى في قسمها الذي يتحدث فيه محرر هذه السيرة، وهو جمال الغيطاني.

ثالثها أن ما يحتويه هذا النص من إشارات أو نصوص حول مسألة الابداع الفني جاء عفوا وعلى نحو تلقائي في خلال حديث نجيب محفوظ عن مجمل حياته ، فلم يكن الهدف المقصود هو الحديث عن الابداع ، بل جاء الحديث على نحو طبيعي في تيار الحديث عن أشياء أخرى. هذه السمة التلقائية الطبيعية تعطي لهذه الاشارات أهمية كبيرة ، لانها تزيد من درجة الصدق والاخلاص فيها ، بينما كلّ حديث مقصود يدخل فيه بعض تعمّل بالضرورة ، ويزيد من تأييد قيمة هذه السمة أن نفس الجزئية ، كما سنرى ، قد يرد الحديث عنها مرة ومرتين ومرات أحيانا

في خلال النص كله ، الذي هو نتيجة لقاءات متكررة بين نجيب محفوظ وجمال الغيطاني ، واتخذ شكل الذكريات الحرة التي لا يربطها الا سؤال وراء سؤال من محرر النص . رابع الاعتبارات المشار اليها أن مجموع اشارات نجيب محفوظ الى موضوع الابداع يظهر من بعد تراكمها أن بينها تكاملا وأنها تغطي عددا كبيرا من المسائل الفرعية لموضوع الابداع الفني كما تتناوله دراسات فلسفة الفن (ونفضل هذه التسمية على «فلسفة الجمال» أو «علم الجمال» أو «الاستيطيقا») ، بحيث أننا اذا أعدنا ترتيبها ، بعد اعادة قراءة النص ، وجدنا أمامنا كلا متكاملا متسقا يغطي جانبا كبيرا من الميدان المقصود ، إما تصريحا وإما اشارة وتلميحا . الاعتبار الخامس والأخير ، ولكنه ليس من أقلها أهمية ، أن نجيب محفوظ يتحدث بالطبع عن تجربته الشخصية ، ولكنه أحيانا ما يرتفع الى مستوى شمولي ليتحدث في مسائل نظرية عامة ، إما من حيث وضع المشكلة ، أو ابراز البدائل العامة الممكنة ، أوتأسيس اختيار بديل بدل بديل تأسيسا نظريا . بعبارة أخرى فان النص في بعض صفحاته يشير الى اهتمامات نظرية صريحة .

ويظهر مما سبق أن هدفنا في هذه الدراسة ليس وحسب تقديم دراسة أصولية (فلسفية) عن بعض أسس فن نجيب محفوظ ، بل هو أيضا تقديم دراسة عن مسألة الابداع الفني على هيئة بحث تطبيقي مادته أقوال فنان مدقق ذي قدرة على التنظير وصاحب حس فلسفي ومعرفة فلسفية مؤكدين . والحق أن سائر مسائل فلسفة الفن تشكو من قصور في استطاعة الباحث أو مؤلف الكتب العامة أو الاستاذ المحاضر أن يدعم حديثه النظري دائما بأمثلة حية ، ولهذا القصور مبرراته المتعددة بالطبع ، ولكن القصور هو القصور . وليس هذا حال دراسات فلسفة الفن وحدها ، بل هو أيضا حال دراسات علم النفس حول نفس الموضوع ، لان الابداع الفني يدرسه علم النفس وتدرسه فلسفة الفن ، ويهتم به أيضا النقد الفني ، فنجد الدكتور مصطفى سويف يقول في كتابه «العبقرية في الفن» (المكتبة الثقافية ، سبتمبر سنة ١٩٦٠) إن بحوث الابداع من النوع الارتقائي والعاملي وبحوث القياس التاريخي ينقصها «جانب هام ، جانب الحياة ونبض العروق» (ص ٥١) ، حيث ينقص أن نرى الفنان «بلحمه ودمه ، أن نراه في لحظات ابداعه ، منذ البداية وحتى النهاية» ، ولهذا قام في البحث النفسي تيار مختلف من البحوث . وهكذا نحن هنا أيضا في صدد بحث مسألة الابداع الفني من زاوية أصول الفن أو أصولياته (فلسفته) ، نستعين بهذه الشهادة المميزة (وعيا ودقة ونفاذا واقترابا من الشمول ، فضلا عن الاعتبارات التي عددناها من قبل) لنكسي لحما عظام المسائل النظرية في ميدان الابداع الفني . فغرضنا اذن في هذه الدراسة أن نجمع ما بين التنظير والتطبيق بقدر ما يسمح به الموضوع والمادة المتاحة ، ولعل القارىء أن يخرج باطار نظري عام عن أهم جوانب الابداع في الفن بقدر ما يخرج أيضا بتصور منظم عن أسس الابداع الفني عند فنان بعينه ، هو نجيب محفوظ .

فلنأخذ اذن هذه الوثيقة بين أيدينا ، ولنقرأها أولا قراءة المستمتع ، ثم فلنقرأها ثانيا قراءة المستطلع ، ولنقرأها بعد ذلك مرة ومرات ، قراءة الباحث الفاحص . ولتتجمع بين أيدينا

«مادة» موضوعية هي تتابعات من اشارات نفترض أنها تتصل بموضوعنا ، أي بزاوية الابداع الفني من حيث هو «فعل» . ولنقم من بعد هذا كله «باعادة ترتيب» عناصر هذه المادة ، ولكي يكون هناك ترتيب فلا بد أن تكون هناك «خانات» توزع عليها المادة ، وبذلك نضم المتشابه الى المتشابه وصاحب العلاقة مع صاحبه ، حتى يتكون لدينا حديث مترابط يجتهد أن يغطي كل ميدان الموضوع . وهكذا فاننا سنبدأ من الاعم والابعد وننتهي بالخاص والاخص .

ونشير ، قبل البدء في البحث التفصيلي ، الى بضع اعتبارات خارجية حول النص موضع البحث . الطبعة التي نستخدمها هي الطبعة الثالثة ، الصادرة عن مؤسسة أخبار اليوم بالقاهرة ، عام ١٩٨٧م . ، وكانت طبعته الاولى قد صدرت عام ١٩٨٠م . (ص١٥٩) . وعلى هذا يعد هذا التاريخ الاخير السقف الزمني للحوار ، وان كانت بعض الاشارات غير المباشرة تدل على حدوثه قبل ذلك بفترة غير طويلة ، ولكننا نلاحظ أن للطبعة الثالثة ، التي نستخدمها ، ميزة هامة هي مقدمة نجيب محفوظ الخطية (والمصورة «بالزنكوغراف») التي أثبتنا نصها من قبل ، وهي مؤرخة في ٥ نوفمبر سنة ١٩٨٧م .

يتكون النص من قسمين متمايزين : القسم الاول بعنوان عام : «مقدمة» ، ويمتد من ص ٥ الى ص ٤٤ ، وهو على لسان جمال الغيطاني ، والثاني يمتد من ص ٤٥ الى ص ١٥٣ وهو يأتي معظم الوقت على لسان نجيب محفوظ نفسه مجيبا على الاسئلة غير المنصوص عليها من جانب محاوره ، ما عدا ملاحظات يضيفها محرر السيرة ويأتي فيها في العادة بنصوص إما من روايات نجيب محفوظ ، وهو الاغلب ، أو من كلام بعض أصدقائه الحميمين (مثلا ص ٥٨ - ٦٠) ، ونادرا ما يتدخل جمال الغيطاني بكلام متصل من عنده في هذا القسم (قارن ص ٥٤) . ورغم تركيبة القسمين المختلفة الا أنها معا يعبران بأكملهما عن رأي نجيب محفوظ ، فكأننا بازاء صوت واحد ذي طبقتين ، وذلك اعتمادا على مقدمته المشار اليها ، والتي «يوثق» فيها كل ما جاء في سائر صفحات الكتاب ، بما في ذلك الاستشهادات المأخوذة من رواياته ، والتي استعيدت للدلالة على تطوره الشخصي وبعض علاقاته ، وخاصة فتاة حبه الاول الكبير . أما جمال الغيطاني ، فإنه في نفس الوقت «مؤلف» الكتاب ، لانه كتب جزءا منه وجمع أقوال المتحدث معه ، وهو أيضا «محرر السيرة» ، لاننا بازاء سيرة ذاتية بالفعل ، وكل ما قاله يوافق عليه صاحب الترجمة ، ولذا فاننا سنشير اليه باسمه الشخصي أو بصفته هذه أو تلك ، بغير اختلاف في الدلالة . وسيلاحظ القارىء أن حديث نجيب محفوظ يأخذ أحيانا طابع الكلام الشفهي ، بل يقترب أحيانا من العامية اقترابا شديدا ، ونحن نأخذه على ما هو عليه ، ولكننا أحيانا ما نريد ايضاح مساق الكلام فنضيف كلمات نضعها بين أقواس مربعة هكذا : [ ] .

أولا : الاطار

لكل شيء اطار ، سواء كان ذلك الشيء فكرة أم صفة أم فعلا أم ظاهرة أم علاقة أم كائنا أم نظاما . وكذلك فإن للابداع الفني بالضرورة اطارا ، أي أن له مجموعة من العوامل تكون بيئته بصفة عامة ، ولكن مفهوم «الاطار» أعم ، ويشير الى العوامل و الظروف المحيطة التي يظهر في حدودها ، وهو بالفعل يشير الى الحدود الخارجية والى الارضية التي يظهر عليها شيء أو أمر ما . بهذا التحديد ، فاننا نقصد بالاطار العوامل الموضوعية المستقلة عن الفنان والتي يظهر وينمو فعل الابداع ، ويتكرر أو لا يتكرر ، في حدودها ، وأعم هذه العوامل هي ظروف الفترة الزمنية التي يعيش فيها الفنان ، وفي حال النشأة والنضوج خاصة ، سياسيا واجتماعيا وثقافيا .

ويظهر من النص ، الذي نقوم بفحصه وباعادة قراءته من زاوية موضوع فعل الابداع ، أن نجيب محفوظ نفسه شديد الانتباه الى علاقة البيئة الخارجية مع ممارسته الفنية ، وبخاصة في أثناء مرحلة الشباب والتمرس الاول (ولنقل إنها تمتد حتى عام ١٩٤٣ ، مع بداية النشر مع لجنة النشر للجامعيين ، ص ٩٧) ومرحلة ما بعد سنة ١٩٥٢ . وهويكرر الاشارة الى ظروف العصر في مصر بدءا من ثورة ١٩١٩ (وعمره وقتئذ سبع سنوات) ، وهي التي أبرزت على الخصوص مفهوم «الوطن» و «الوطنية» (يظهر تعبير «الوطن» ص ٥٠ ، وتعبير «الوطنية» ص٨١ ، ١١٧ ، وفي ص ١٣٣ : «حفظت وأنا صغير في «بيت القاضي» أغاني سيد درويش من الشوارع» ، وحول هذه الفترة بوجه عام ، راجع ص ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٥٠ ـ ٥٢ ، ٨١ ، ٩٤ ، ١١١ ، ١١٤ ــ ١١٨) . ويصور نجيب محفوظ فترة العشرينات والثلاثينات على أنها «عصر رومانتيكي» ، سبقه «عصر كلاسيكي» ، وسيلحقه في الاربعينات «عصر تحليلي» (ص ١٠٦) ، وتبرز في هذا العصر مشكلة الصلة والفرق بين الشرق والغرب ، أو ظاهرة «تلاقي الشرق بالغرب» (نفس المصدر) ، كما كان العصر عصر نهضة ثقافية عامة ، حيث المجلات الجادة ، التي تقدم التراث وتقدم الانتاج الغربي وتتيح الاطلاع على الكتب الاجنبية بسرعة وأولا بأول (ص٧٨ ، ٩٦) . ويظهر من مجموع النصوص أن نجيب محفوظ يعتبر بيئة تلك الفترة بيئة مساعدة لا معوقة (ص٧٨ ، ٨١) . وهو يربط ربطا مباشرا ما بين انتاجه الاول المتصل بتاريخ مصر القديم وأوضاع العصر في العشرينات والثلاثينات : «كنت أفكر فيما يجب أن اكتبه ، وفي هذا الزمن كانت الوطنية متأججة ، والدعوة الى اعادة الامجاد الفرعونية . قررت أن أكرس حياتي لكتابة تاريخ مصر بشكل روائي» (ص ٨١) . أما عصر ما بعد حركة سنة ١٩٥٢ ، فستكون له سماته المختلفة ، فقد أعطى بشائر مؤملة ، ورحب به نجيب محفوظ (ص ١١٥ ، ١١٧ ، ١٣٨) ، ولكن سرعان ما توالت الاحباطات من بعد ذلك وأخذ الامل ينحسر ، حيث ضربت الديمقراطية ، بينما غياب الديمقراطية مما يهدد الاصلاحات (ص ١١٦) ، كما أصبح وضع الفنان صعبا بازاء السلطة السياسية (ص٩ ، ١١٩) ، ثم أخذت سلبيات كثيرة في

الظهور والانتشار ، وهي سلبيات بدأت أعمال نجيب محفوظ في التحذير منها في الستينات ، واكتمل الامر بهزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ (ص ٨) .

وفي نص جميل نافذ يربط نجيب محفوظ بين شتى العصور السياسية التي مرت بها مصر وشهدها هو ، ويقول : «اننا نعيش الآن احباطات داخلية مستمرة منذ أن وعينا . مجرد أن تتنفس نجد من يجثم على أنفاسنا ، ليكتمها ويفسد حياتنا . وهذا فظيع . لذلك ، لن تجد نغمة الانتصار الاولى التي كانت في جيل ثورة ١٩١٩ ، نفس هذا الجيل وصلت اليه الاحباطات ، لكنه تذوق الانتصار . بدأنا معي وهذا الجيل يتحطم . أنا بدأت أقر الصحف في سنة ١٩٢٦ ، كان عمري أربع عشرة سنة كانت الثورة قد هدأت ، وبدأت التنازلات ، ثم الاحباطات ، ثم القمع ، واستمر ذلك . أتيح لنا التنفس بعد ١٩٥٢ ، ولكن سرعان ما انتكس الوضع ، وهكذا . . . » (ص٩٤) . ثم يقول في كلمات أكثر تركيزا : «للاسف تاريخنا الحديث ثورات ونكسات . لو أن الامور مضت بشكل سليم منذ عهد محمد علي لاصبحنا مثل اليابان الآن» (ص ١٢٠ ، وحول مقارنة جمال عبد الناصر بسعد زغلول ، راجع ص ١١٩) . أما عن الحاضر ، فانه يقول بلغة دبلوماسية موحية : «قد أعود الى التاريخ يوما ، فكثيرا ما يستعصي علينا حاضرنا» (ص ٨٢) .

وسوف نجتهد في القسم الثاني من هذه الدراسة ، قسم «التهيئة» ، في أن نبرز الروابط المحددة ، التي يشير اليها النص ، ما بين ظروف العصر والانتاج الفني عند نجيب محفوظ . ولكن يخيل الينا ، لو أردنا تعميما سريعا من الآن ، أن روح نهضة مصر ودوافع الوطنية يشكلان الاطار المعنوي للانتاج الفني عند هذا الفنان ، أو قل إنهما المحركان الباطنيان البارزان وراء ابداعه ، وسوف نتبين الى أي حد انطبع وعيه بأحداث ثورة ١٩١٩ في شتى جوانبها . وربما كان ما يسميه «الاصالة» (ص ١٠٨) والبحث عن «سر الوجود» (ص ٦٢) ومحاولة العثور على الاشكال الفنية المتفردة (ص ١٠٩ ، ٧٩) ، ربما كان هذا كله هو المقابل الفني عند نجيب محفوظ للدعوة الى الاستقلال الوطني والنهضة المصرية اللذين رضع لبانهما وهو لم يزل طفلا (ولكنه الطفل اليقظ المشارك ، ص ١١٤ ، ١١١ ، ٥١ ـ ٥٢) .

ومن جهة أخرى ، فليس هناك ما يمنع من أن نضع ، أو نضيف ، «اطارا» أكثر ذاتية للابداع الفني عند نجيب محفوظ ، وهوذلك الذي يتمثل في حبه الاول الكبير ، أو على الادق في رد الفعل عنده الذي أثاره هذا الحب الكبير ، والذي ذاق تجربته وهو لم يزل في سن الخامسة عشرة (ص ١١٤) ، وقد فشل سريعا ، وفي سرعة تعادل عمق تأثيره عليه ، ولكن ناره لم تخب أبدا ، وسيظل كالجذوة المشتعلة وان غطاها الرماد . وقد فهمه هو نفسه ، من بعد ، على أنه كان «مثيرا» أو «شفرة» (أي لغة رمزية تشير الى سر) أصبح يتعين عليه أن يحل رموزها ليصل الى المكنون الذي تشير اليه (ص ١٤٦) . وسوف نتحدث عن هذا الحب تفصيلا من بعد في قسم التهيئة . ومن المعروف في تاريخ الابداعات الفنية أن نموذج الحب العنيف الكاشف المبكر الفاشل ليس نموذجا نادرا ، وأهم مثال عليه هو حب دانتي الايطالي لمن خلدها تحت اسم

«باتريشه» ان نطقنا الاسم بالايطالية ، ومقابله بالعربية «نعيمه» ، وهو قد تعدى التاسعة بقليل بينها هي تقترب من نفس العمر.

ثانيا : التهيئة (العوامل الموضوعية والشخصية والسلوك القصدي)

موضوع هذا القسم عدة أمور: مجموعة الظروف الموضوعية التي وجد الفنان نفسه بازائها ، بدون قدرة ، في الاغلب ، على التدخل من جانبه في صياغتها أو توجيهها (الاسرة ، الطفولة ، مكان النشأة ، الاصدقاء ، الوظيفة) ، ومجموعة السمات النفسية والعقلية التي طبع عليها ، ونعالج هذين الامرين معا تحت عنوان «التكوين العام للفنان» ، ثم سلوكه وهو بسبيل تحصيل مادة انتاجه ، سواء كان هذا السلوك ذا صفة عامة (مصادر الانتاج العامة) ، أو ذا صفة متعينة (مصادر الانتاج الخاصة) . والذي يجمع بين هذه الامور جميعها هو أنها تشكل مجموعة من العوامل المتكاملة السابقة على عمليات الانتاج والممهدة لها والمؤثرة بالضرورة فيها .

أ ـ التكوين العام للفنان

نعرض أولا للظروف التى وجد فيها الفنان ، أو وجد نفسه فيها وفرضت عليه فرضا ، وكان لها سهم في توجيه انتاجه الفني على نحو أو آخر . ثم نعرض ثانيا لتلك السمات الشخصية التي أصبحت لصيقة بطبعه ، وتميزت بثباتها على امتداد حياته .

ولنبدأ من الاسرة : لعل أهم انطباع يخرج به القارىء لكتاب « نجيب محفوظ يتذكر» من هذا المنظور، هو الاهمية العظيمة التي يعلقها نجيب محفوظ على التكوين الذي استقاه من أمه ، وهي التي لا يتحدث عنها في العادة الا بالاعجاب أو التوقير أو الاعتراف بالفضل أو مراعاة الجانب على الاقل، بينما لهجته بازاء أبيه محايدة في كثير من الاحيان، بل وقد تبدو سلبية أحيانا . وبينما تذكر الأم (تحت مسمى «أمي» أو «والدتي» في معظم الاحيان ، و «الوالدة» أربع مرات احداها في سياق ذكر وفاتها) ٢٠ مرة موزعة على احدى عشرة صفحة ، فان الأب يذكر ست عشرة مرة ، موزعة على تسع صفحات (راجع حول الأم صفحات ١٦ ، ٢٣ ، ٤٥ (مرتان) ، ٤٩ (ثلاث مرات) ، ٥٠ (مرتان) ، ٥٢ ، ١٣٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٣ (ثلاث مرات) ، وحول الأب ١٨ ، ٤٥ (مرتان) ، ٥٠ (ثلاث مرات) ، ٥٢ (مرتان) ، ٦١ (مرتان) ، ٦٢ (مرتان) ، ٧٥ ، ١٣٢ ، ١٥٣ (ثلاث مرات) ، كما يأتي اسم «الوالدان» في ص٥٢ مرتين) .

ولسنا هنا بصدد تحقيق نوع علاقته بأمه وأبيه من الوجهة النفسية ، وانما نقصد الى محاولة تحديد قدر مشاركتهما ، ونوعها ، في تكوينه العام ، ولكنه سيكون من المفيد اثبات صورته عن كل منهما قبل تناول مشاركتهما . أما الأم ، فانه تبرز من ثنايا حديث نجيب محفوظ عنها سمات « التحرر » (النسبي ، وفي اطار عصرها وبالمقارنة دائما مع شخصية « أمينة » في الثلاثية) و

« الانطلاق » والولع بالآثار ، ومن هنا حب الاستطلاع . يقول : «حدثتك من قبل عن غرام والدتي بالآثار . كثيرا ما ذهبنا الى الانتكخانة ، أو الاهرام ، حيث أبو الهول . لا أدري سر هوايتها تلك حتى الآن . كنا نخرج بمفردنا ، وأحيانا مع الوالد ، تجرني في يدها ، ونمضي الى الانتكخانة ، خاصة حجرة المومياءات ، زرناها كثيرا . كانت أمي تتمتع بحرية نسبية ، ويعكس ما تبدو عليه «أمينة» في الثلاثية» (ص ٤٩) . ويكرر نفس الشيء مرة ثانية بما يدل على أهمية الامر عنده : «أمينة فيها من أمي القليل . والدتي برغم جيلها كانت منطلقة . يعني : من يتصور أنها قادرة على الخروج من منطقة الحسين لتزور الاهرام ، والمتحف المصري ، وقسم المومياءات ، حتى الآن لا أعرف كيف ؟ ولم أكن في سن تسمح لي بتوجيه أسئلة الاستفسار . كنت أمشي في يدها . . . وخلاص » (ص ١٥٣) . ونفهم بطريق غير مباشر أن الأم هى التي ملكت عليه طفولته ، على الاقل حتى خروجه الى المدرسة ، لانه كان يجدها أمامه في البيت ، ووحدهامعظم وقت النهار، وكان هو من جانبه كأنه الابن الوحيد الذي يعيش معها في منزلهم ، لانه كان «آخر العنقود» (كما يقال في لغة الاسرة المصرية ، وان لم يأت هذا التعبير في نصنا) . يقول : «أنجب والدي من قبلي ستة أشقاء ، جاؤا كلهم متعاقبين ، أربع اناث وذكرين ، ثم تتوقف والدتي عن الانجاب لمدة تسعة سنوات ، ثم . . أجيء أنا . عندما وصلت الى سن الخامسة كان الفرق بيني وبين أصغر أخ لي خمس عشرة سنة . البنات تزوجن كلهن تقريبا . . لا اتذكر في البيت الا والدتي ووالدي . لا أذكر أن أي انسان آخر شاركنا البيت الا الضيوف . أغلب حياتي في بيتنا كأني طفل وحيد » (ص ٤٥) . ويشير مرة أخرى الى خروجه المتكرر مع والدته والى صفته كطفل وحيد عمليا : «كانت والدتي تصحبني معها دائما لانني الوحيد . تصحبني في زياراتها الى الاهل والجيران ، وهكذا رأيت كثيرا من مناطق القاهرة ، شبرا ، العباسية . . . . » (ص ٥٠) . وليس من التعسف في شيء أن نستنتج تعلقه الشديد بأمه (لاحظ مثلا انه لا يذكر أنها كانت «عصبية الى حد ما» الا بشيء من التحنن والغفران ، على ما يحس القارىء بين ثنايا الكلمات ، ص ١٥٣) ، وان لم يعبر هو عن هذا (أي ذلك التعلق) تصريحا ، لانه من أولئك الذين لا يعرضون حياتهم الشخصية الداخلية ، وخاصة ما هو حميم من سماتها ، أمام الآخرين بسهولة ، وانما نستطيع أن نستشف هذا التعلق من احتراسه الشديد وهو يبلغ والدته بخبر زواجه من زوجته التي تعرف عليها من غير طريق الوالدة ، وهى التي كانت تلح عليه في الزواج ورتبت له مشاريع زواج عديدة ، فيقول : «أشفقت على الوالدة لانها كانت تجهز لي ترتيبا مختلفا ... . لقد أفضيت بزواجي الى أمي على درجات ، حتى لا أحدث لها صدمة ، وهذا شيء على جانب كبير من الغرابة » (ص ١٤٩) . ويشير نجيب محفوظ عرضا الى أنه استمر يعيش (بمفرده ؟) مع أمه في بيت العباسية بعد وفاة أبيه ، وذلك لحوالي سبعة عشرة عاما ، من عام ١٩٣٧م . الى تاريخ زواجه (على الاقل) عام ١٩٥٤ . يقول : «في سنة ١٩٣٧ توفى والدي عن خمسة وستين عاما . كنت أعيش مع والدتي في العباسية ، التي انتقلنا اليها منذ عام ١٩٢٤ تقريبا» (ص ٥٢) . ونلاحظ أنه لايوجد في النص ما يدل ، سلبا أو

ايجابا ، على استمرار معيشته في نفس البيت مع أمه بعد زواجه ، وقبل انتقاله الى مسكنه بشارع النيل (راجع ص ٩٥). هذه هى أهم معالم صورة الأم كما تستنتج من النص.

أما مشاركتها فى تكوين الابن فانها تبدو عظيمة وحاسمة. وقد رأينا مما أثبتناه من نصوص قبل قليل انها كانت قائدته الى التعرف على العالم الخارجى، والى عالم الآثار المصرية الزاخر بالعجائب على وجه خاص. ولهذا فانه من الطبيعى أن نجد نجيب محفوظ يضع تأثير أمه فى درجة عالية حين يقول: «لعبت المرأة فى حياتى دورا كبيرا، ان لم يكن مثل السياسة فهو يفوقها. أثر الوالدة فى التربية، ونوع الثقافة التى منحتها لى، على الرغم من أنها لم تكن مثقفة» (ص١٤٩) (لاحظ طابع الكلام الشفاهى، فالسياق يدل على أن أثر الوالدة من أهم معالم تأثير المرأة على صاحب الكلام، بل هو أولها وأجدرها بالاسبقية).

ويمكن أن ننسب الى الام سمة معينة بارزة عند نجيب محفوظ، ألا وهى ما يمكن أن نسميه «بتقديس المعرفة»، وهذه السمة تعتمد ضمنا على ما أوردناه من نصوص بشأن «نوع الثقافة التى منحتها» أمه له، ولكنها قد تؤسس على ذلك النص المأخوذ من رواية «قصر الشوق» من الثلاثية، والوارد فى الكتاب الذى نحن بسبيل دراسته، فهو بذلك نص من «نجيب محفوظ يتذكر» ذاته (ص٦٣ ـ ٧٥)، وتنطبق عليه بالتالى صفة انه حقيقة من حقائق جوهرية وأساسية فى مسيرة حياة نجيب محفوظ، على نحو ما يشير هو نفسه فى تقديمه الخطى للكتاب (ص٣)، خاصة وأن هذا النص يتناول مجادلة «كمال»، شخصية الثلاثية، مع أبيه فيها، ونحن نعرف من موضع آخر من نصنا أن نجيب محفوظ يتوحد الى حد كبير مع هذه الشخصية: «فى الثلاثية كما قلت جزء كبير من نفسى، يتمثل فى شخصية كمال عبدالجواد»، ويضيف على الفور: «انه جزء منى» (ص١٠٦). فماذا يتناول هذا النص من «قصر الشوق» وما هى دلالته على مشاركة الأم (الحقيقية) فى تكوين نجيب محفوظ؟ انه يتناول مجادلة «كمال عبدالجواد» مع أبيه حول نوع التعليم العالى الذى يريد الابن أن يلتحق به، بينما يعارضه الاب: فالابن يريد الالتحاق بمدرسة المعلمين العليا (فى مقابل التحاق نجيب محفوظ بكلية الآداب لدراسة الفلسفة) على حين يلح الاب على دراسة الحقوق (هو نفس موقف الوالد الحقيقى، ص٦٢)، وعلى حين يرى «كمال» أن للعلم قيمة فى ذاته (ص٦٤)، فان اباه يرى أن «العلم فى ذاته لا شىء، والعبرة بالنتيجة»، أى بالوظيفة (٦٧). على هذه الخلفية يبرز رأى الام (فى الرواية)، التى تصرح أن «العلم أعز من المال»، ويبرز على الاخص تعليق «كمال» (وربما كان فيه هنا من نجيب محفوظ ما حدثنا به هو نفسه أنه منه)، حين يقول محدثا نفسه: «أليس عجيبا أن يكون رأى أمه خيرا من راى أبيه؟ ولكنه ليس برأى. انه شعور سليم لم تفسده ممارسة الحياة الواقعية التى أفسدت رأى أبيه، ولعل جهلها بشئون العالم هو الذى صان شعورها عن الفساد» (ص٧٤).

هذه الموازنة بين الام والاب فى الرواية، تنقلنا الى تأثير والد نجيب محفوظ عليه بحسب ما يظهر فى حدود النص الذى ندرسه. يصف نجيب محفوظ والده مرتين. يقول فى الاولى

(ص٥٢) انه «نشأ بين والدين يعيشان حياة هادئة مستقرة. لم يكن أبى سكيراً، أو مدمنا للقمار، لم يكن شديد القسوة. . . كان المناخ الذى نشأت فيه يوحى بمحبة الوالدين ومحبة الاسرة، وكنت أقدس الوالدين والاسرة». ويقول فى الثانية (ص١٥٣): «والدى كان «دقة قديمة»، لكن لطيف ومحبوب، معظم ايامه فى البيت، لا يسهر فى الخارج الا مرة كل أسبوع، سواء فى أيام وظيفته، أو عندما اصبح تاجرا». ويشير الى أن والده «انزعج انزعاجا شديدا» و «صدم» (ص٦٢) لرغبة الابن في دراسة الفلسفة بدل الحقوق أو الطب أو الهندسة، بل استمر الاب «مهموما» بالابن حتى بعد تخرجه من الجامعة والتحاقه بالوظيفة، لانه استمر يدرس فى البيت وكأنه لا يزال طالبا (ص٧٥ ـ ٧٦). ويذكر نجيب محفوظ لابيه اصطحابه له الى منطقة روض الفرج التى كانت منطقة نشاط فنى مسرحى وغنائى فى ذلك الوقت: «يظهر روض الفرج كمكان له ملامحه الخاصة فى عدد كبير من أعمالى. أذكر أن والدى صحبنى اليه. كان هناك عدد كبير من المسارح تعيد الموسم كلية، يعنى تجد مسرحا يقلد الكسار، وآخر يقلد الريحانى، كله مقلدين» (ص١٣٢). من جهة أخرى، فانه ينسب اليه قدرا من مسئولية دخول السياسة ومحبة حزب الوفد وزعيمه سعد الى قلب نجيب محفوظ وعقله. يقول: «كان والدى يتحدث دائما فى البيت عن سعد زغلول ومحمد فريد ومصطفى كامل، ويتابع أخبارهم باهتمام شديد. كان اذ يذكر اسم أحد من هؤلاء، فكأنما يتحدث عن مقدسات حقيقية. كان يتحدث عن أمور البيت مع أمور الوطن فىّ وحدة واحدة، كل حدث صغير فى حياتنا اليومية كان يقترن بأمر عام: فهذا الامر وقع لأن سعد قال كذا، أو لان السراى، أو لان الانجليز . . . كان والدى يتحدث عنهم بحماس وكأنه يتحدث عن خصوم شخصيين أو أصدقاء شخصيين» (ص٥٠). وهو يؤكد على التكوين السياسى الذى استقاه من والده، حين يشير الى أن «صلة [بيتهم] بالحياة العامة ذات صبغة سياسية» (ص٥١). ولكن لم يكن الاب وحده المهتم بالسياسة والمؤيد للوفد، فالام كانت هى الاخرى من مؤيدى الوفد (ص١١١).

وفى المقابل، فان نجيب محفوظ يبتعد بالاب عن توجيهه الى الاهتمام بالادب، وبالتالي عن المشاركة على نحو ما في تكوينه الثقافي العام والادبي بخاصة: «مشيت في حياتي بدون مرشد، وكان أفراد عائلتنا من اصحاب المهن، طبيب، مهندس، قاضى، لم يكن أحدهم يهتم بالادب. من كان سيدلني؟» (ص ٧٥). بل يبدو أن بيتهم لم يكن يضم مكتبة أقامها الوالد، أو على الاقل لم يكن يضم كتبا أدبية، ما عدا كتابا واحدا: «لم يكن هناك مناخ ثقافي في العائلة، والكتاب الادبي الوحيد الذي رأيته مع أبي، «حديث عيسى بن هشام»، لان مؤلفه المويلحى كان صديقا للوالد» (ص٦١، وراجع أيضا ص ٥١). وهو اذا كان حاسما في هذا النص بشأن انعدام المناخ الثقافي في البيت، فانه يخفف من حكمه بعض الشيء حين يقول في نص آخر: «كان الخيط الثقافي الوحيد في الاسرة هو الدين» (ص ٥٢). وربما جمع هذا النص التالي كثيرا من المسائل السابقة ووازن ما بين النفي والاثبات: «كان البيت لا يوحى بأنه من الممكن أن يخرج منه أى انسان له صلة بالفن» (ص٥١). بل يقول في وضوح: «إننى

نشأت في بيت لا أحد يقرأ فيه » (ص ١٤٩) . وليس من داع لان نمتد بانتظارنا الى تأثير ممكن من اخوة نجيب محفوظ عليه من حيث تكوينه العام ، فهو لا يذكرهم الا نادرا وعرضا ، ويقول : « لم أعرفهم كأشقاء اعيش معهم حياتهم اليومية » (ص ٤٥) .

ونأتي الآن الى بعض من السمات العامة للفنان ، التى ستصبح كالارضية الاساسية لكل سلوكه وانتاجه ، أى أنها تتميز بدرجة عالية من الثبات خلال مراحل تطوره المختلفة ، على الاقل منذ اختياره طريق الفن أو منذ وعيه باختياراته . هذه السمات بعضها فرض عليه فرضا بحكم أنها نتيجة للاسرة التي نشأ فيها وللبيئة الاولى التي طبعته بطابع خاص ، وخاصة في فترة الطفولة ، بينما يتسم البعض الآخر منها بصفة شخصية ، في مقابل الصفة الموضوعية للسمات التى أشرنا الى مصادرها ، ولكن هذه السمات الشخصية قد تعود هى ذاتها الى عوامل موضوعية بدرجة أو بأخرى ، وإن كان القسم الاهم منها يعود الى طبيعة تكوينه الخِلْقى ، فالفنان في النهاية يكتسب كثيرا من الامور ، ولكنه يأتي الى الدنيا خِلْفياً بسمات معينة ، أو قل ، على الاقل ، باتجاهات نحو تكون سمات دون غيرها ان واته الظروف المواتية . ومن المفهوم أننا سوف ننظر الى السمات التى تظهر وحسب من خلال النص موضوع الدراسة ، وسنذكرها مشيرين الى درجة التأكيد عليها ، ملاحظين بشأن كل منها مناسبة ظهورها ان احتوى النص على مثل هذه الاشارة ، مع الاهتمام بما يظهر منذ عصر الطفولة على الأخص .

ولعل أولى السمات التى يكشف عنها النص بقوة ما يمكن تسميته « بحب الملاحظة » ، وهو الذي يؤدي بالطبيعة الى ما اسميناه « تقديس المعرفة » . يقول عن عصر طفولته وهو لا يزال ملازما للبيت مع أمه : « من الشخصيات التى لا أنساها أيضا النساء اللواتي كن يترددن على البيت ليقمن بعمل الأحجبة واعمال السحر . كنت أرقبهن عندما يجئن إلى أمى ، يجلسن معها ، يتحدثن » (ص ٤٩) . ويكرر نجيب محفوظ الاشارة الى هذا الاطار مرة أخرى : « عرفت النساء في الاحياء الشعبية من المعايشة المباشرة . يكفى جلوسى أمام بيتنا في الجمالية . كن يجئن الى أمى . احداهن تبيع الفراخ ، أخرى تكشف البخت ، دلالات ، . . . كنت أصغى اليهن في أحاديثهن مع الوالدة ، وهن يروين لها الاخبار . وعرفت نماذج عديدة منهن ظهرن في رواياتى فيما بعد » (ص ١٤٧) . ويقول : « أنا « شفت » بعينى الفتوات وهم يكتسحون قسم الجمالية ويحتلونه . قلت لك انه كانت فوق السطح حجرة ، كان لها نافذة تطل على الميدان ، منها رأيت في طفولتى كل المظاهرات التى مرت ببيت القاضى » (ص ٤٧) . ويحدد : « شفنا الانجليز ، وسمعنا ضرب الرصاص ، وشفت الجثث والجرحى في ميدان بيت القاضى ، شفت الهجوم على القسم » (ص ٥٢) . ويلخص الامر كله في ثلاث كلمات يشع منها الرضى : « ما اكثر ما رأيت » (ص ١٧) . ولكن ربما كان أبلغ النصوص في الدلالة على حبّ الملاحظة عند نجيب محفوظ هذا النص الذي يتحدث فيه عما يقرب من « جنون » « الفرجة » : « كنت أتفرج على الفتوات الذين يجيئون بعد معاركهم في الخلاء الى قسم الجمالية . ومن حجرة صغيرة في السطح كنت أرى مظاهرات ثورة ١٩١٩ . . وكانت المشاكل تبدأ بينى وبين أمي : كانت تشدني بعيدا

عن النافذة ، وكنت أريد الفرجة ، خاصة على ضرب الرصاص » (ص ١٦) . وتظهر نفس السمة على أشدها في وصف محرر السيرة ، جمال الغيطاني ، للحظة ميلاد رواية « الكرنك » وكيف كان رد فعل نجيب محفوظ : « رأيت مولد رواية الكرنك في مقهى عرابي بالعباسية . ذات يوم رأينا شخصا . . . عيناه غريبتان ، كأنهما مقلوبتان الى الخارج ، وأصابع يده نحيلة ، مدببة المقدمة ، كأنها مخالب الطيور . عندما دخل المقهى ساد صمت غريب . . . واتسعت عينا نجيب محفوظ ، وراح يتأمل الرجل خفية . . . وحكى أصدقاء نجيب محفوظ قصصا عديدة سمعوها عنه وعن السجن الحربي » (ص ٢٥ ـ ٢٦) . أخيرا فان حب الملاحظة هذا ينتهي عند الفنان بالرغبة الخارقة الى ادراك « سر الوجود » ، وهو ما سيدفعه الى الفلسفة (ص ٦٢) . (راجع أيضا اهتمامه بمعرفة اللغات الاجنبية ، مثلا ص ٩٤) .

ترتبط بحب الملاحظة سمة مكملة ذات شقين هي ما يمكن أن نسميه « بالشمولية والتنوع في الاهتمامات » عند نجيب محفوظ . فمنذ سن عشر سنوات بدأ في القراءة ، وساقته المصادفة الى رواية بوليسية غربية عنوانها « ابن جونسون » ، وبعدها بحث عن روايات أخرى من نفس السلسلة : « ثم تساءلت : اذا كان هذا ابن جونسون فأين جونسون نفسه ؟ بحثت ووجدت سلسلة أخرى من الروايات بطلها الاب . كانت هذه أول روايات قرأتها في حياتي ، كان عمري حوالى عشر سنوات » (ص ٦٠ ـ ٦١) . وسوف نرى من بعد كيف تعددت قراءات نجيب محفوظ من الأدب الى الفلسفة الى العلم الى التاريخ الى الفن التشكيلي الى الاستماع الى الموسيقى وغير ذلك ، واذا تنبهنا انه سيدرس بعض هذه المجالات دراسة المتخصص ، وهو الحال مع الادب والفلسفة والتاريخ والموسيقى ، فانه سيمكن أن نحدد هذه السمة بأنها « شمولية الاهتمامات مع التنوع والتركيز » . ولكننا قد نفضل أن ننظر الى جانب « الاهتمام المركز » هذا تحت اسم « الجدية » باعتبارها سمة ثالثة لنجيب محفوظ تظهر في هذا النص الذى بين أيدينا . والواقع أن الكلمة ذاتها تظهر على لسان نجيب محفوظ وفي نفس سياق المسألة التى نحن بسبيل الحديث عنها على التحديد ، فيقول عن استمراره على الدرس في غرفته بعد نيل الاجازة الجامعية « هذا جعل والدى مهموما بى . . . [ويقول] : أراك جالسا الى المكتب ليلا ونهارا ، أقول لك هل ستحصل على الدكتوراة ، تقول لى : لا . . . اذن لماذا ترهق نفسك ؟ كان هم والدى لانى أعمل وقتا طويلا . كان احساسى أن الزمن محدود ، وفي نفس الوقت أريد أن أقرأ في الأدب ، في العلم ، في التاريخ ، أريد أن أستمع الى الموسيقى ، وفي نفس الوقت أكتب بجدية » (ص ٧٥ ـ ٧٦) . ويقول عن أحد مشروعاته : « قررت أن أكرس حياتى لكتابة تاريخ مصر بشكل روائى » (ص ٨٤) ، ويضيف : « كنت قد درست تاريخ مصر الفرعونية دراسة كاملة ، توشك أن تكون دراسة متخصص » (نفس الصفحة) . ولا شك أن سمة « الجدية » هذه ، والتي ستظهر من خلال عديد من المظاهر الاخرى على ما سنرى من بعد ، تسير يدا بيد مع سمة « الإحساس بالواجب » بازاء ما يتطلبه نشاط الفنان ، وهذا التعبير يأتى هو الآخر على لسان نجيب محفوظ ، ولكن في اطار التزامه بمعرفة انتاج شباب الادباء :

«اننى أتابع انتاج الشبان بدقة . . هنا احساس بالواجب والرغبة في معرفة تطور أدبنا » (ص٩٢) . وليس أدل على التزام الفنان بازاء مقتضيات فنه من رفض نجيب محفوظ للكتابة للصحافة بأجر شديد الاغراء ، على ما سنرى في مكانه . ونميل الى أن نرى في تعبير « تكريس الحياة » ، الذي ورد في نص اثبتناه منذ سطور ، مفتاحاً رئيسيا من مفاتيح فهم شخصية نجيب محفوظ الفنية ، وهو يضم معا سمتي الجدية والاحساس بالواجب ، من بين ما يضمه من مفاهيم (حول القدرة على بذل الجهد بوجه خاص ، راجع ص ٨ ، ٥٨ ، ١٠٣) .

وهناك سمة أسهب نص « نجيب محفوظ يتذكر » في تفصيلها بعض الشيء ، وتكررت الاشارة اليها مرتين على الاقل ، ألا وهي سمة « الانطوائية » ، مأخوذة بمعناها العام المتداول بين غير المتخصصين في الدراسة النفسية للشخصية . في الصفحة التي يفردها الكتاب للحديث عن هذه المسألة (ص٥٩) ، بعنوان « المنبسط المنطوى » ، يريد المتكلم أن ينفي هذه السمة عن نفسه . يقول نجيب محفوظ : « هل أنا منطو ؟ أنا طول عمري لم تخل فترة واحدة لى من أصدقاء . . . لكن في نواح أخرى تجدني مثلا لا أتبادل الزيارات مع الاقارب . انني لا أندمج الا مع الاصدقاء الذين أبقى معهم على سجيتي » . ويحدد تعريفه للمنطوى : «الانطوائى نموذج مختلف تماما . كان أحد أفراد شلتنا منطويا ، يجلس صامتا بمفرده . . . لم يكن يستجيب لنا ، انها يغادرنا الى البيت » (ص ٥٩) . ولكنه في مكان مختلف يعترف ضمنا بانطوائيته ، وذلك في سياق حديثه عن تطور اهتمامات ابنتيه : « الغريب أنهما لمدة قريبة كانتا منطويتين ، من المدرسة الى البيت ، ودائما معنا ، كان من المفروض أن يتشبعا بروحى ، لكنهما نقيضى في كثير من الأشياء» (ص١٤٨) ، ونفهم أن ما يقصده «بروحه» هو الاتجاه الانطوائى . وعلى كل حال ، فانه في النص الاسبق يعترف بأنه انطوائى الى حد ما مع غير الاصدقاء ، كما يشير الى انطوائيته بصدد حديثه عن عدم توجهه وهو في صدر شبابه الى لقاء كبار الادباء في عصره : « الى من اتجه ؟ الى العقاد مثلا ؟ هنا يبدو جانب انطوائى . لقد عشت أقرأ للعقاد ولم أره . طه حسين لم ألتق به أبدا الا عندما دعانا المرحوم يوسف السباعى لمقابلته في نادى القصة » (ص ٧٥) . ويحتوى الكتاب على اشارات متعددة ، سنعود اليها ، الى بقاء نجيب محفوظ صامتا في كثير من الندوات ، بينما يندفع متحدثا متدفقا في جلسات الاصدقاء . ويبدو لنا أنه من الثابت أن نجيب محفوظ يميل الى الوحدة ، وأنه يستمتع بها ، ومن جهة أخرى فان تفسير بقائه صامتا في بعض المواقف الاجتماعية انما يقوم ، في نظرنا ، على حرصه على حماية طاقته النفسية والعقلية (قارن مثلا قول جمال الغيطانى عن موقفه في الندوات الادبية من أنه « يجيد اقامه حاجز وهمى بينه وبين الأخرين » ، ص ٤٠) .

ونأتى أخيرا الى سمة جوهرية ، ألا وهى سمة الاستقلال . ولا شك أن نشأة نجيب محفوظ طفلا وحيدا ، من الناحية العملية كما رأينا ، وما يسبغ في العادة على الطفل الوحيد من اهتمام واعجاب ، وما يتاح له من فرص اللعب والنشاط المستقل ، لا شك أن لكل ذلك دخله

في قيام سمة الاستقلال في حالة نجيب محفوظ . ولعل هذه السمة تظهر في ميله الى النزهة وحيدا : « أثناء سكنى في العباسية كثيرا ما كنت أخرج الى حدود الصحراء ، الى منطقة عيون الماء . . . هناك كنت أجد نفسى وحيدا ، خاصة أن هذا الخلاء كان على حافة المقابر . كان خلاء لانهائيا » (ص ٥٧ ـ ٥٨) . وهى تظهر أيضا من خلال مظاهر متنوعة عديدة : منها انطلاقه الى دراسة تاريخ الادب وحده ، وكانه يعد « للدكتوراة » ولكن بغير مشرف (ص ٧٥ ـ ٧٦) ، وتأكيده أنه كان دوما بدون مرشد (ص ٧٥ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ١٠٣ ، ١٠٨) ، واعلانه أنه لم يتأثر بكاتب معين (ص ٧٩) ، وتصريحه : « لم أعتمد قراءة أعمال معينة قبل أن أكتب احدى رواياتى » (ص ١٠١) ، ورفضه الاشتغال بالصحافة لانها كانت ستربطه الى عجلة دوامتها اليومية الجهنمية ، أو ما يسميه هو نفسه « الضياع » (ص ١٤١) ، وعزوفه الابى ، الذى ينبىء بصفة الاعتزاز بالكرامة ، عن الاتصال بمحررى المجلات التي كانت تنشر له (ص ٩٦) ، بل وبكبار الادباء عامة (ص ٧٥) ، فضلا عن كبار الساسة سواء في شبابه أو رجولته أو كهولته (ص ١١٩ ـ ١٢٠) ، واختياره الحر للعمل في مكتبة الغورى التي كان العمل بها في نظر زملائه من موظفى وزارة الاوقاف كأنه النفى (ص ١٤٢) ، وما فعل ذلك الا ليختلى بنفسه وليستفيد من تلك « المكتبة الضخمة » . ولكن سمة الاستقلال تظهر خاصة ، من الناحية الفنية ، في عدة مظاهر حاسمة : منها تأكيده على استقلاله عن الكتاب الكبار الأجانب الذين قرأهم : « عندما كتبت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم » (ص ٧٩) ، ومنها أنه لم ينبهر بالانجازات التكنيكية الحديثة ، يقصد الغربية وفى مجال الرواية ، ويشير نصا الى استقلاله عن أصحاب « تيار الوعى » ، مثل « جويس » ، ويقول : « لقد قرأت « يوليسيس » في أواسط الثلاثينات . . . لكنى عندما بدأت الكتابة كنت أطرح هذا كله » (ص ٧٩) ، ومنها رفضه أشراك آخرين أيا كانوا في عمله الفني معتبرا عمله كأنه السر حتى يرى النور (ص ١٤٨)

ومنها أخيرا وليس آخرا اتجاهه القصدى نحو اكتشاف شكل فنى يختص به : « لماذا لا أخلق الشكل الخاص بى ، الذى أرتاح اليه ؟ » (ص ١٠٩) . وفى نفس هذا الاطار تظهر سمة الاستقلال تحت مسمى باهر جديد ، هو « الاخلاص للذات » ، فالفنان يرفض التقليد : «تقليد القديم مثل تقليد الحديث ، كلاهما أسر ، المهم أن تبحث عما يتفق مع ذاتك » ، ويؤكد : « أنا حاليا لا يثير أعصابي الا التقليد » ، أما البديل ، الذي سماه « الاتفاق مع الذات» ، فانه يعود لتسميته باسم أقوى : « الاخلاص للذات » (ص ١٠٩) ، وهو تعبير يوجز موقفه الاساسى : « الرواية الصحيحة هى النابعة من نغمة داخلية » (ص ١٠٩) .

ولا نترك الحديث عن هذه السمات الجوهرية ، التى تبدت لنا خلال سطور « نجيب محفوظ يتذكر» ، بدون أن نشير الى حسن اختيار صورة الغلاف والى براعة راسمها ، الفنان مصطفى حسين ، وهى تبدو مشخصة لبعض من هذه السمات التى ذكرنا ، ومنها على الاخص استقلال وعى الفنان ، ونوع من الانطوائية الذهنية ، وقدرة على الوحدة مع الذات حتى فى

حضور الأخر ، وجدية فى النظرة ، وما يدل عليه هذا كله من حياة داخلية خصبة ، يرعاها الفنان بالتركيز على الاهم والمهم وانتقاء المناسب من منبهات التجربة المعاشة والغوص فيها .
وقد أجاد الرسام على الاخص في التعبير عن كثير من هذه السمات عن طريق تصويره لضم الاصابع الاربعة معا وضغطها الخفيف القوى معا على الذراع اليسرى المقابلة ، وعن طريق زم الشفتين برقة وحسم معا ، تعبيرا فيما نرى عن التركيز على الافكار الداخلية ، ولكنه أجاد أعظم ما أجاد في اغفاله لاظهار فتحتى العينين ، حيث غطت عليهما من منظور المشاهد الحدود العليا للنظارة ، ونرى أنه يعبر بذلك عن الانغمار فى حياة داخلية قوية ، فكأنه يرى ويدرك ، ولكن الاهم والاهم هو ما ينتقيه مما يرى ويدرك ، وما يجعله جزءا من عالمه الداخلى بارادة وقصد .

ب ـ مصادر الانتاج العامة

نتناول هنا السلوك المهيىء للابداع الفنى . وهذا السلوك تغلب عليه القصدية ، بمعنى أن الفنان يقوم به واعيا قاصدا . ولكن قسما منه قد لا يكون قصديا بالضرورة ، بمعنى أنه لم يكن مقصودا منه التهيئة لفعل ابداعى فنى بالذات بل ولا حتى لفعل الابداع الفنى عامة ، وانما قد يكون نشاطا يقوم به الفنان وهو فى مرحلة « البحث عن الذات » ، أو حتى فيما بعدها .
ومن جهة أخرى ، فليس من الضرورى هذا السلوك الاعدادى أن يكون « فنيا » بالمعنى الدقيق ، فقد يكون جانب منه ثقافيا بالمعنى العام ، أو قد يكون جانب آخر منه منحصرا في محض الانتباه الى التجربة المعاشة بدقة ، أوغير ذلك مما يدخل ، من جهات أخرى (من جهة الصفات الخلقية التى يولد بها الفنان على سبيل المثال) ، في باب التهيئة المباشرة اما للابداع الفنى في كله ، أو لابداع عمل فنى متعين . ويظهر من هذا أن عمليات « التهيئة » وسماتها لا تدخل في عمليات الابداع الفنى بالمعنى الدقيق ، أو فيما يمكن تسميته « عملية الانتاج » ذاتها ، ولكنها مع ذلك ضرورية ولازمة لقيام هذه الاخيرة ، التى لا تقوم الا بعد عمليات التهيئة بأنواعها وبفضلها ، ومنها بالطبع الحصول على مواد للانتاج الفنى ، اما بوجه عام أو على نحو متعين ، ونبدأ هنا بالحديث عن مصادر الانتاج العامة .
ويبرز الى الذهن عند الحديث عن هذا الموضوع نوعان من المصادر ، بل هو مصدر كبير له فرعان ، تلك هى التجربة أو « الخبرة » التى يمر بها الفنان خلال سائر تجاربه على مدى كل حياته ، ثم تتفرع الخبرة الى خبرة مباشرة يكون الفنان فيها عاملا مكونا لها ، والى خبرة غير مباشرة تتمثل على الأخص في القراءة عن خبرات الآخرين ، الفعلية منها والمصطنعة ، وهذه الاخيرة تتمثل في الانتاج الفنى للآخرين بعامة ، كما يدخل في هذه الخبرات غير المباشرة ما يسمعه الفنان من حكايات الآخرين عن أنفسهم . هذان اذن مصدران كبيران للانتاج الفنى : الخبرة المباشرة وتلك غير المباشرة المتمثلة في الاطلاع بوجه عام على خبرات على نحو أو آخر .
ولكن يظهر من كلام نجيب محفوظ في النص موضوع الدراسة أنه يلمح الى مصدرين آخرين أو

ثلاثة ، ولنسمها من الآن : الخيال المضموني ، وذلك الشكلي ، فضلا عن اعتباره أن الانتاج الفني نوع من « القدرة » يوجد أو لا يوجد ، تغزر حصيلته أو ينضب .

ولنبدأ من الخبرة غير المباشرة ، ومن القراءات على وجه الخصوص . يتحدث نجيب محفوظ مرارا عن حبه للقراءة ، ويستخدم كلمة « النهم » تحديدا ، ويكررها أربع مرات في مواضع مختلفة خلال أربع صفحات : « لدى نهم حاد الى القراءة » (ص ٩٢) ، « نهمي الى الجديد » (ص ٩٢) ، « نهمي الى القراءة » (ص ٩٤) ، « كان نهمي الى القراءة كبيرا » (ص ٩٥) ، ويكرر مرتين حزنه بسبب أوامر من الاطباء أخيرا بالحد من القراءة لاصابته بمرض السكر (ص٩٢ ، ٩٥) . ويقول : « كنت في حالة قراءة مستمرة ، ثلاث ساعات يوميا » (ص ٩٥) . وهو يقرأ في موضوعات مختلفة في نفس الوقت : « تجدني أقرأ أكثر من كتاب في وقت واحد » (ص ٩٢) . ومن الطريف أنه يحدد ترتيب القراءة والكتابة ، بحيث يجعل القراءة ليس وسيلة للمعرفة وحسب ، بل وكذلك نشاطا مخففا للتوتر الشديد المعروف أنه سمة حالة الانتاج الفني (الكتابة في حالتنا) ، فهو يقول : « أقرأ بعد أن أكتب ، لا نني لو فعلت العكس لما استطعت النوم » (ص ٩٥) .

ومن يهتم بالقراءة يهتم بمكتبته الخاصة كذلك : « كنت أحب اقتناء الكتب أيضا » (ص ٩٤) ، « لدى عدد هائل من الروايات والكتب العلمية ، وفي مختلف المجالات ، ومجموعة نادرة من كتب الفن » (ص٩٥) ، ويهتم أيضا بتوسيع دائرة لغاته ، فنجد نجيب محفوظ يجيد من اللغات الاجنبية الانجليزية ، ولكن يبدو أن معرفته بالفرنسية قوية (وكان بعض اساتذة قسم الفلسفة بكلية الآداب من كبار الاساتذة الفرنسيين) ، الى حد أنه قرأ أناتول فرانس في الفرنسية ، ولكنه قرأ بروست بالانجليزية (ص ٩٤) . (وراجع ص ١٣١ حول أمنيته دراسة اللغة الفرنسية بعمق لو كان قد نال بعثة دراسية الى أوربا) . ونظن أن له معرفة أساسية باللاتينية واليونانية بحسب برامج الدراسة في كلية الآداب ، وفي قسم الفلسفة ، في عصره ، على ما نتوقع .

وقد أشرنا ، من قبل ، الى حديثه عن البدايات الاولى لقراءاته وهو فى سن العاشرة (ص٦١) ، وفى عام ١٩٢٦ بدأ يقرأ الجرائد المصرية (ص٩٤) . يقول عن نشاطه وهو فى عقده الثانى : «بدأت . . . التنقل فى القراءة ، حتى وصلت الى المنفلوطى ، ثم المجددين . قرأت أيضا للمفكرين ، وكان المفكرون هم الذين يحظون بالاحترام فى هذه الفترة ، طه حسين ، العقاد ، وغيرهما ، أما الادب فقد اعتبرته هواية جانبية . كان الاحترام للفكر . . وهذا أثار تساؤلاتى الفلسفية . كان العقاد يثير تساؤلات حول اصل الوجود ، علم الجمال . من هنا جاء توجهى الى الفلسفة» . (ص٦١) . وحين حسم الصراع الداخل فى عقله ما بين التوجه الى الفلسفة (أى تكريس حياته لها) والتوجه الى الادب ، لصالح هذا الأخير ، قرر وضع نظام أو برنامج للقراءات ، « لدراسة الادب ، والاستمرار فى الاطلاع على الجوانب المختلفة للثقافة العامة » (ص ٧٨) . فقد وجد أن الوقت محدود ، وكان ذلك حوالى عام ١٩٣٦ (ص٧٥) ، وعمره يدور حول

الخامسة والعشرين (قارن ص٧٨، وبين هذه الاشارة وسابقتها في ص ٧٥ اختلاف يؤدى الى فارق عام، حيث ولد عام ١٩١٢): " كان احساسى أن الزمن محدود، وفى نفس الوقت أريد أن أقرأ فى الادب، فى العلم، فى التاريخ، أريد أن أستمع الى الموسيقى " (ص٧٦). وما يلفت النظر هنا هـو، كما أشرنا من قبل، تعددإهتماماته وشمولها، فها هو يضع "نظاما لدراسة الادب"، بعد تخرجه من قسم الفلسفة بكلية الآداب، كما أنه كان مغوفا فى الرياضة والعلوم أثناء مرحلته قبل الجامعية (ص٦١ ، ٦٢)، ومن هنا إقباله على القراءة فى العلم (ص٧٦، ٨٢ ، ٩٢)، ثم ها هو يقرأ فى تاريخ مصر، حين قرر كما يقول " أن أكرس حياتى لكتابة تاريخ مصر بشكل روائى . . . هذا ما كنت قدخططت له " (ص٨١)، ويضيف: " كنت قد درست تاريخ مصر الفرعونية دراسة كاملة، توشك أن تكون دراسة متخصص " (ص٨١)، وكان قد واظب على حضور محاضرات قسم الأثار بالجامعة المصرية، ليدرس " كل ما يتعلق بالعصر الفرعونى " (ص٨٢)، كما دخل معهد الموسيقى الشرقية بالقاهرة، وانتظم فيه لمدة سنة، خلال دراسته بالجامعة، من أجل دراسة فلسفة الجمال: " ظننت أن هذا المعهد يدرس الفلسفة الجمالية فى الموسيقى " (ص١٣٣)، أما الموسيقى الغربية الكلاسيكية فقد درسها من الكتب، "وكنت أحضر السهرات التى تقيمها الفرق الزائرة " (ص١٣٣)، كذلك: " الفن التشكيلى عرفته من الكتب " (ص١٣٣). وفيما يخص المجلات الثقافية فى الثلاثينات (أى فى العقد الرابع من القرن العشرين الميلادى، أو العشرة الرابعة منه، والتى تبدأ بعام ١٩٣٠م.)، فان نجيب محفوظ يقول: " فى هذا الزمن كان عدد المجلات الجادة فى مصر أكثر من مجلات التسلية، بل ان الأخيرة كانت نادرة. كان عدد المجلات الجادة كبيرا، تقدم التراث العالمى فى الادب، والتراث الحديث. لم تكن هناك أي مشكلة فى تتبع مصادر الثقافة "، ويشير الى الصفحات الأدبية الأسبوعية للجرائد المشهورة فى تلك الفترة، " مثل البلاغ الاسبوعى، والسياسية الاسبوعية، بخلاف المجلة الجديدة والمقتطف والحديث. . " (ص٩٦). ثم يشير الى مجلات " الرواية " و " الرسالة " و " الثقافة " ضمن المجلات التى نشرت قصصا له (ص٩٦). أخيرا، فان نجيب محفوظ يشير بالطبع الى قراءاته فى الكتب الاجنبية فضلا عن الكتب العربية، كما يشير الى اقتنائه دائرة المعارف البريطانية تخصيصا (حوالى أواخر الثلاثينات؟): " كنت من الذين اشتروا نسخة من دائرة المعارف البريطانية التى استوردتها دار المعارف لاول مرة " (ص٩٥). ومن الاسماء المصرية الهامة فى فترة الثلاثينات التى أشار الى قراءته لاصحابها، مكررا الاشارة أحيانا: المنفلوطى، طه حسين، العقاد، سلامة موسى، توفيق الحكيم، كما يذكر اسم جرجى زيدان على لسان الشيخ مصطفى عبدالرازق (الذي كان استاذا للفلسفة الاسلامية بكلية الآداب) (ص ٨١). وهو يذكر اسم احمد أمين بمناسبة نيله، أي نجيب محفوظ، جائزة عن رواية "رادوبيس" (ص ٨١)، أما كتاب المويلحي "حديث عيسى بن هشام"، الذي يذكره مرتين بمناسبة كونه الكتاب الوحيد (غير الديني ؟) الذي وجده عند أبيه (ص ٥١، ٦١)، فان السياق لايدل حسما ان كان قد قرأه في السن التي

يتحدث عنها في هذين المكانين (حوالي العاشرة من عمره) أم لا، ولكن المرجح انه قرأه من بعد على كل حال. ويشير النص، عموما وبغير تحديد، الى كتب لمؤلفين عراقيين وسوريين ومغاربة كانت توجد في المكتبات المصرية في الثلاثينات (ص ٩٣). ومن الاسماء الاجنبية سواء للكتب أو للروائيين الذين يذكر النص قراءته لهم فى فترة تكوينه الادبى ما يلى: سير ريدر هجارد وتشارلس جارفس (ص٦١)، " مصر القديمة " لجيمس بيكى، وكان نجيب محفوظ قد بدأ فى ترجمته وهو ما يزال طالبا فى المرحلة الثانوية، وأكمله ونشرته " المجلة الجديدة " التى كان يصدرها سلامة موسى، ثم جمعته فى كتاب من بعد ذلك (ص٧٧)، كتاب فى تاريخ الادب لمؤلفه درنك ووتر، " الجبل السحرى " لتوماس مان (ص٩٢)، سارتر، كامى (ص٩٣)، بيكيت (ص٩٤)، بروست، أناتول فرانس (ص٩٤)، مؤلفات هربرت ريد فى الفن التشكيل (ص٩٥)، " ملحمة أسرة فورسايت " لجولزورثى و " الحرب والسلام " لتولتسوى و " آل بودنبروك " لتوماس مان كنماذج لرواية الاجيال (ص١٠١). ويشير نجيب محفوظ اشارة ضمنية الى أن قراءاته شملت الادب الاغريقى، ولكن اطلاعه على الادب الغربى الحديث كان له الاولوية فى برنامجه فبدأ منه (ص٧٨). أما من جهة التراث الادبى باللغة العربية، ورغم اتصاله به فى المرحلة الثانوية عن طريق أمثال " الكامل " للمبرد و " الامالى " للقالى (ص٨٠، الا أنه يعترف: " قرأت الشعر العربى القديم، لكننى يجب أن اعترف أننى لم أقرأ التراث بانتظام " (ص٨٠ ، اللهم الا اذا كان يوسع هنا من دائرة " التراث " ليشمل النصوص الادبية وغيرها من تاريخية ودينية ولغوية . . .). ولكننا قد نجد تبريرا غير مباشر لهذا فى اشارة سابقة لنجيب محفوظ أعلن فيها " أننا نفتقد التراث الروائى فى الادب العربى "، ومن هنا فلم يدخل هذا التراث فى برنامجه التكوينى المنهجى لدارسة الرواية (قارن ص ٧٩). وهو يشير الى قراءاته فى الفلسفة بوجه عام، ولا يذكر من الاسماء الا شوبنهاور ونيتشه (ص ١١٠)، ولكنه يقرر: " لا شك أن قراءتى للفلسفة كان لها تأثير كبير فيما بعد، أشعر بهذا بشكل شخصى " (ص٩٣).

ولعل أهم نص مفرد يتحدث فيه نجيب محفوظ عن قراءاته هو هذا النص الشامل الذى نورده بكامله لأهميته: " قرأت " الحرب والسلام " لتولستوى و " الجريمة والعقاب " لدستويفسكى. قرأت فى القصة القصيرة لتشيكوف وموباسان، فى نفس الوقت قرأت لكافكا وبروست وجويس. أحببت شكسبير، أحببت سخريته وفخامته، ونشأت بينى وبينه صداقة حميمة وكأنه صديق. كذلك أحببت يوجين يونيل وابسن وسترندبرج، وعشقت " موبي ديك " لميلفيل. أعجبنى دوس باسوس، ولم يعجبنى همنجواى، كنت فى دهشة من الضجة الكبيرة المحيطة به، أحببت من أعماله " العجوز والبحر ". وجدت فولكنر معقدا أكثر من اللازم، وأعجبت بجوزيف كونراد وشولوخوف وحافظ الشيرازى وطاغور. وهنا تلاحظ اننى لم أتأثر بكاتب واحد، بل أسهم هؤلاء كلهم فى تكوينى الادبى، وعندما كتبت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم. ولم تبهرنى الانجازات التكنيكيه الحديثة. . " (ص٧٩). ومن الاسماء الاجنبية التى تكررت اشارة نجيب محفوظ اليها: بروست، صاحب " البحث عن الزمن الضائع " (ص٧٨،

٩٢، ٩٤، ١٤٢)، وتولستوى (ص٧٨، ٩٢، ١٠١)، وجيمس جويس (ص٧٨، ٧٩، ١٠٩ وكذا ٣٦). وفيما يخص دراسة نجيب محفوظ المنظمة للادب، فانها لم تقتصر على قراءة الاعمال الادبية، بل شملت كذلك القراءة فى تاريخ الادب (ص٧٨) ودراسة فن الرواية، حيث يشير الى قراءته لكتاب " عن اجرومية الرواية " و " للعديد من الكتب عن فن الرواية " (ص١٠٠).

ونختتم هذا القسم عن قراءات نجيب محفوظ بكلمة هى فصل الخطاب بالفعل، وتقدم ملاحظة نافذة تبدد سذاجة الاعتقاد فى التأثير المباشر التلقائى للقراءة، وتنبهنا الى أن فعل القراءة لا يتكون مجاله من الكتاب المقروء وحسب، بل ومن القارىء كذلك بما لديه من ميول وما يصدره من ردود أفعال. يقول: " هناك أشياء تقرؤها ولا تستجيب لها، وهناك قراءات أخرى تتجاوب معها " (ص١٠٠). فالمحك فى التأثير هو أن تقابل المنبه الخارجى موجاتُ استقبال داخلية موافقة وايجابية، والا فانه يمر وراء غيره كخبرة عابرة، ولا يبقى منه شىء أو يكاد، اللهم الا أثر المعرفة المدركة، على عكس القراءة التى تثير تناغما مع توجهات داخلية أصلية، فتتفاعل معها على نحو ايجابى، فيما سماه النص " بالاستجابة " و " بالتجاوب "، وفى الكلمتين يوجد اطار الرسالة وتلقيها والجواب عليها على نحو أو آخر. (حول معيار "الاتفاق مع الذات " و " الاخلاص للذات "، راجع ص١٠٩).

ونأتى الآن الى نوع " الخبرات المباشرة "، ونقسمها الى ثلاثة أقسام: خبرات مع البشر والواقع عموما، وخبرات مع المرأة خصوصا، وخبرات مع بعض الامكنة أخيرا.

ونبدأ من بعض العموميات المتصلة بتصور نجيب محفوظ عن خبرته. ونلاحظ أول ما نلاحظ أمرين: الاول أنه يصفها بالضخامة (ص١٠٦)، والتكامل (ص١٠٧)، والاكتمال (ص ١٠٧)، ويسميها بالمنجم (ص١٠٨)، وبالمخزون (ص ١١٠). الامر الثانى أنه يهتم أعظم ما يهتم بخبرته التى استقاها فى طفولته وصباه وشبابه، ونادرا مايمتد بها الى ما بعد فترة العقد الخامس من عمره. وهو يؤكد على أحد جوانب أهمية الخبرة الاولى، فى الطفولة خاصة، ألا وهو جانب التلقائية او الطبيعية: " هذه الفترة عاشها [المرء] بدون تخطيط، الذى كان يتحكم فى علاقاتها [هو] العلاقات الانسانية، أنت تعرف الانسان كانسان . . . وبس . . . فيه مودة، نفور، حب، كله طبيعى " (ص١٠٧). وحين يصل المرء الى سن العشرينات، أى الى العشر الثالثة، يكون قد تكون لديه " مخزون تجارب لا حصر لها، تؤثر فى الوجدان متراكمة "(ص١١٠). ان " القديم " هو المهم عند نجيب محفوظ، أى ما عايشه مباشرة وتلقائيا فى عصر الطفولة والشباب: " ما هى التجربة الحية المكتملة التى عشتها ؟ ستجد أنها تتمثل فى القديم، ليس بمعنى الرجوع الى قيمه، أو بمعنى رفض الجديد، ولكن باعتباره المأوى الخاص بك، لانك عايشته وفهمته " (ص١٠٧). ويؤكد على مفهوم " المأوى " مرة أخرى: " مع تقدم العمر يشعر الانسان ويدرك أن منشأه هو المأوى، كأنه يعيد دورة الحياة " (ص١٠٧).

ولا نريد أن نتوقف هنا عند طابع " المصرية " فى هذا الموقف، ولا على وجود شواهد عند أدباء

آخرين كانت أعمالهم انعكاسا لخبرات شديدة التنوع خلال مراحل العمر المختلفة، وان كان هناك بالفعل، مثل نجيب محفوظ، من اهتم بمرحلة مخصوصة من مراحل خبراته وانغمر فى استيحائها اما فى كل أعماله، واما فى بعضها على الاقل (وهذا الوضع الاخير هو وضع نجيب محفوظ: "ان الثلاثية وأولاد حارتنا والحرافيش هى أحب أعمالى الى نفسى " (ص١٠٧)، وهى كلها تدور فى " الحارة " وانتجها فى فترات مختلفة من عمره، وسنعود الى هذا من بعد). واذا كان مفهوم " المأوى " يشير الى البعد النفسي للتجربة، فان نجيب محفوظ يشير اليها من حيث بعدها الفنى باستخدام تشبيه حفرى: " ان المنجم الحقيقى هو الماضى البعيد. ستجد انك تحب كل من عرفت، وترغب فى الكتابة عنهم " (ص١٠٨). وهو يصور تجربته الفكرية أو الذهنية، وهى التى تعود الى مرحلة الشباب على الخصوص بطبيعة الحال، والتى ستنعكس بصفةخاصة على أهم أعماله اطلاقا، وهى الثلاثية، على أنها تجربة المواجهة بين الشرق والغرب، وهو يصف هذه التجربة بالضخامة: "عانيت بسبب ذلك تجربة ضخمة"(ص١٠٦)، ويكرر استخدام كلمة "معاناة" مرتين بعد ذلك فى نفس الصفحة، ويقول عن هذه التجربة إنها أتت بتغيرات " فى النفس وفى الروح وفى العقل"، " فكان من الضروري ان تنعكس في الرواية" (ص١٠٦، ويقصد الثلاثية)، وهو يضع نفسه فى هذا الاطار فى صحبة توفيق الحكيم ويحيى حقى والطيب صالح، على اختلاف قوى عنهم، فهم يتحدثون حديث من ذهب الى الغرب ومعه الشرق، بينما روايته هو " تمثل الذى وجد الغرب وهو فى الشرق " (ص١٠٦). وربما نلمح فى هذا التقرير اشارة الى تميز تجربة نجيب محفوظ نوعيا، وهو يشير فى مكان اخر الى أن الواقع الذى خبره من داخله خبرة دقيقة تفصيلية لم يكن قد وجد من يصفه من قبله، وهو يفسر أخذه بالشكل الواقعى فى الرواية وكأنه قد فرض عليه فرضا، أو كأن التجربة هى التى فرضت شكل التعبير عنها، وهو ما أبعده عن تيارات فنية أوربية، تلك التى أصبحت تهتم " باللاوعى وما وراء الواقع " بعد أن تعرض الادب الغربي للواقع من قبل هذا فى مئات الاعمال، ".ثم انكفأ الى الداخل "، أما الواقع الذى عايشه نجيب محفوظ فلم يكن قد وجد بعد من يصفه. يقول فى نص هام: " بالنسبة لى، وللواقع الذى أعبر عنه، لم يكن قد عولج معالجة واقعية بعد حتى أقدم على استخدام الاساليب الادبية الحديثة التى كنت أقرأ عنها وقتئذ. كيف اغوص الى واقع لم يوصف فى ظاهره، ولم ترصد علاقاته... [كانت هذه هى مهمته، كما يظهر من السياق] فى " خان الخليلي " ناس أحياء، يعيشون ويتألمون، ويترددون على المقاهى... " (ص٧٩).

كانت هذه بعض العموميات، حول تصور نجيب محفوظ لنوع خبرته.

ونأتى الآن الى القسم الأول من أقسام خبراته، وهو المتصل بمعرفته بالبشر وبالواقع عموما (وهذا التقسيم " تعسفى "، ومصدره الباحث وليس النص موضع الدراسة). ونقسم هذا القسم الى موضوعات: الطفولة، الاصدقاء، الوظيفة، معرفة الواقع عامة والخبرة السياسية خاصة.

الطفولة :

يهتم نجيب محفوظ بطفولته اهتماما كبيرا، وقد سبق أن رأينا منذ قليل شواهد على هذا، ويخصص النص لها ثماني صفحات من مجموع ١٥٠ صفحة. وقد رأيناه يؤكد أن طفولته كانت عادية وطبيعية (ص٥٢)، ورأينا علاقته بأمه وأبيه، وهو يشير الى تجربة حرمانه من الحياة مع اخوته، لفارق السن الكبير، وهنا نجد أنفسنا أمام نوع من المصدر السلبي لانتاجه الفني، فلأنه لم يعرف الاخوة الفعلية فانه يكتب عنها: " كنت محروما من الاحساس بالاخوة. . . لهذا تلاحظ دائما أنني أصور في كثير من أعمالي علاقات أخوة بين أشقاء، وهذا نتيجة لحرماني من هذه العلاقة. يبدو هذا في الثلاثية، في " بداية ونهاية "، في "خان الخليلي". لم أجرب هذه العلاقة في الحياة الحقيقية. كنت دائما أنظر اليها كشيء محرم أو مجهول. كنت أتمنى أن يكون لدى نفس العلاقات [التى] بين أصدقائي الاخوة "(ص٤٥ ـ ٤٦). ولكن، في المقابل، كان له أصدقاء كثيرون من الاطفال (ص٥٠)، وسيستمر على صلة ببعضهم حين ينتقل مسكنه من الجمالية الى العباسية، وهو في سن الثانية عشرة. وربما كانت أهم المعالم في الخبرة التي انطبع بها نجيب محفوظ في طفولته هي: الحارة (ص٤٦ ــ ٤٧)، والنساء اللائي كن يترددن على أمه في بيتهم: "من الشخصيات التي لا أنساها أيضا النساء اللواتي كن يترددن على البيت ليقمن باعداد الاحجبة، وأعمال السحر، كنت أرقبهن عندما يجئن الى أمي، يجلسن معها، يتحدثن. من معالم طفولتي أيضا الكُتّاب. . . علمنا الشقاوة، ولكنه علمنا مبادىء الدين. . . كان مختلطا للجنسين"، وقد ذهب اليه في سن الرابعة (ص٤٩)، والخروج الى الاثار (ص٤٩).

ويقول نجيب محفوظ ان طفولته تنعكس بشكل خاص في الثلاثية وفي "حكايات حارتنا"، فضلا عن أعمال أخرى: "لقد انعكست حياتي في الطفولة في الثلاثية الى حد ما، وفي "حكايات حارتنا" بشكل أكبر" (ص٥٢)، ولكنه يعدِّل من حكمه بعض الشيء: "حكايات حارتنا، تقول ان السبب ارتباطها بالطفولة، ربما كان هذا صحيحا، ولكن معظمها خلق بحت" (ص١٤٠). ويعود الى الثلاثية ليؤكد صلتها بطفولته: "تعود الى الثلاثية. ان مادتها يمكن القول انها عاشت معى منذ الطفولة" (ص١٠٥).

الاصدقاء :

يبدو أن الصداقة تحتل مكانة هامة في حياة نجيب محفوظ، والشواهد على ذلك كثيرة (راجع مثلا ص٢٩ ــ ٣٠، ٣١، ٥٣، ٥٤، ٥٩، وخاصة ٥٥ و ٦٠)، بل يكفي أن هذا الكتاب موضع الدراسة ماهو الا ثمرة الصداقة بين مؤلفه ومحرره ونجيب محفوظ (راجع ص٥٩)، ولكن الذى يهمنا في هذا المقام هو كيف كان الاصدقاء أو علاقات الصداقة من مصادر الانتاج الفني عند هذا الكاتب. لقد كانت أولى تآليفه، وهو في عمر عشر سنوات،

بسبب أحد اصدقائه، الذى رآه نجيب محفوظ يقرأ كتابا، وكان رواية بوليسية عنوانها "ابن جونسون"، فاستعارها منه وقرأها، ، وأخذ يؤلف على طريقة اعادة كتابة مايقرأ من الروايات بعد ذلك (ص٦٠ ـ ٦١)، مع اضافة أشياء من عنده: "مع ملاحظة الاضافات التى أضيفها من حياتى، من علاقاتى وخناقاتى مع الاصدقاء". وربما كان أهم من أثر فيه من أصدقاء هم أولئك الذين تعرف اليهم فى مرحلة الصبا، بعد انتقال مسكنه الى العباسية. يقول عنهم: "كان اصدقاء العباسية مجموعة متناقضة، فيها كل نوعيات البشرية، من أسماها الى ادناها، فيهم ناس تقلدوا أكبر المناصب المهنية. . . ومنهم بلطجية وبرمجية ومنهم فتوات. والعلاقة بيننا كانت حميدة، حتى الشرير منهم كان يمارس شره بعيدا عنا. كانوا أكثر من مجموعة، لكننى كنت صديقا للكل. كلهم شخصيات لاتنسى" (ص٥٣). وعلق محرر الكتاب، جمال الغيطانى، قائلا: "استوحى اديبنا الكبير شخصيات عديدة من اصدقاء العباسية فى رواياته، ولكننى أشير الى عمل واحد، كتب فيه عن بعضهم بشكل مباشر، أقصد "المرايا" (ص٥٤). ويفصل نجيب محفوظ طويلا بشأن صديق لم يذكر اسمه من "شلة" العباسية (ص٥٤ ـ ٥٥)، عرف بفضله زقاق المدق ويقول: "شخصيته وتجاربه فتحت لى عوالم عديدة، كتبت عنها العديد من المرات، وهى موزعة فى كثير من الروايات" (ص٥٥)، وتهمنا الاشارة فى هذا النص الى معنى "اعادة الاستلهام" وتعدد الاعمال الفنية التى تستلهم فيها نفس الشخصية الواقعية.

الوظيفة:

أحب نجيب محفوظ وظيفته (ص١٤١)، واستثمرها أنجح استثمار فى رواياته، حيث كان "يتعامل يوميا مع العديد من الناس ونماذج لاحصر لها" (ص١٤١). وهو يخص بالذكر المرحلة التى عمل خلالها فى وزارة الاوقاف حيث مرت عليه شخصيات من نوعيات مختلفة، و فى مشروع "القرض الحسن" على الاخص: "كانت النساء يجئن ليرهن الحلى والمصاغ، طوال النهار أتحدث وأرغى مع النساء القادمات من الحوارى والاحياء الشعبية" (ص ١٤٢). أما عن الزملاء فانه يقول صراحة: "استوحيت الكثير من الموظفين" (ص١٤٢)، ويقرر انتشار الفساد بأنواعه فى الجهاز الادارى فى فترة الاربعينات (ص١٤١ ـ ١٤٢) (ويشير محرر الكتاب الى عدد من شخصيات "المرايا" من الموظفين زملاء نجيب محفوظ، ص ١٤٢ ـ ١٤٣).

معرفة الواقع بعامة والتجربة السياسية بخاصة

تيسرت لنجيب محفوظ معرفة مبكرة بشتى طبقات المجتمع، منذ أن كان طفلا، وفى اطار الحى الذى ولد فيه، حى الجَمالِيَّة، وفى داخل "الحارة" التى كانت الوحدة الاساسية فى تقسيم

أحياء القاهرة القديمة: " كانت الحارة فى ذلك الوقت عالما غريبا، حيث تتمثل فيها جميع طبقات الشعب المصرى. تجد مثلا رَبْعا يسكنه أناسا بسطاء. . . وامام الربع مباشرة تجد بيتا صغيرا. . . ثم تجد بيوت أعيان كبار . . . وبيوت قديمة اصحابها تجار . . . كنت تجد أغنى فئات المجتمع ثم الطبقة المتوسطة ثم الفقراء " (ص٤٧). وقد بدأ معرفة القاهرة من خلال مصاحبته والدته فى العادة، ومع رب الاسرة احيانا (ص٤٩)، وهو لا يزال طفلا، ثم عرفها مع أصدقائه فى صباه، ويذكر أحدهم على الخصوص، هو ذلك الذى عرفه الى زقاق المدق، وعنه يقول: " الحقيقة أنه هو الذى عرفنا الطريق الى أنحاء القاهرة " (ص٥٥). وبصفة عامة فان نجيب محفوظ يعترف بفضل المصدر الواقعى فى انشاء شخصياته، ويقول مثلا: " ان تسعين فى المائة من شخصيات الثلاثية لها اصول واقعية " . ولكن الخبرة الواقعية لها حدود بعد كل شىء، فهى لا تكفى بذاتها لخلق الشخصيات وإيجاد التفاعلات، بل لعل محصولها، مأخوذاً فى ذاته، أن يكون بغير ذى بال: " اذا التزمت بالحقيقة وجدت أن المحصول محدود جدا " . ويقابل نجيب محفوظ ما بين المعرفة الواقعية وبين دور الخلق الفنى مقابلة قوية حاسمة: " أحيانا يخيل اليك أنك تعرف كل شىء عن شخص معين، واذا قررت الكتابة عنه تجد أنك لا تعرف عنه شيئا. لكن عندما يتعلق الأمر بالخلق. . . توجد شخصيات مختلفة وجديدة " (ص١٤٠).

ونأتى الى خبرته السياسية بوجه خاص (ومن المفهوم أن المقصود بها على الاخص هو خبرته فى الطفولة والصبا والشباب). وهى تبدأ، هى الاخرى، منذ الطفولة، من داخل البيت أولا، حيث كانت صلة البيت بالحياة العامة ذات صبغة سياسية (ص٥١)، وحيث كان الاب يتحدث دائما عن السياسة، وبحماس شديد، ومن هنا فان منزل العائلة كان مدخله الاول الى السياسة، خاصة وأن الام نفسها كان لها موقفها السياسى: " دخلت السياسة حياتى منذ الطفولة، عندما كنت أرى المظاهرات فى ميدان بيت القاضى. فى المنزل، كان الوالد والوالدة متعاطفين مع الوفد، واذا ذكر اسم سعد زغلول، فانه يذكر باحترام وتقديس " (ص١١١). ونلاحظ أن اهتمام الاب لم ينحصر فى الالتزام بالموقف الوفدى، بل كان هذا الاهتمام جزءً من انضوائه تحت لواء التيار الوطنى بوجه أعم، حيث كان يتحدث عن سعد زغلول وعن محمد فريد وعن مصطفى كامل زعيمى الحزب الوطنى من قبل الوفد (ص٥٠). وفى البيت أيضا عرف القوى المتصارعة على الساحة: الوفد والسراى والانجليز (ص٥٠)، وفى سن السابعة لاحت السياسة أمامه لعبة دموية، حيث رأى ضرب الرصاص من نافذة منزلهم، كما شاهد سقوط الموتى والجرحى (ص٥٢). ويعود نجيب محفوظ الى " مظاهرات النساء من بنات البلد " مرة ومرتين: فى الاولى، وبينما كان فى زيارته الاولى مع محرر الكتاب الى دار " اخبار اليوم " ، عندما التقى مع الصحفى الاستاذ مصطفى أمين لأول مرة، كان هذا الاخير يريه صورا نادرة لاحداث ثورة ١٩١٩ ، ويقول جمال الغيطانى: " واستغرق كاتبنا الكبير [أى نجيب محفوظ] فى الرؤية، صور المظاهرات، أصحاب الجلاليب، حفاة الاقدام. . . مظاهرات النساء، نساء يرتدين الملاءات اللف، والحبرات، الرجال يحفون بهن " (ص٤٣)، ونساء الحبرات ينتمين

بالطبع الى الطبقة المتوسطة وما فوقها، واذا بنجيب محفوظ يسأل مضيفه وكأنه ينبهه على نحو لطيف الى الأهم: " هل رأيت مظاهرات النساء الشعبيات بالملاءات اللف ؟ " (ص٤٤). فمن الواضح أن هذه الخبرة تلح عليه كثيرا، فليس من العجيب أن يعود اليها ويصرح: " ما أذكره ويهزني حتى الآن هو مظاهرات النساء فى ميدان بيت القاضى وشوارع الجمالية. كتب التاريخ تحدثك عن مظاهرات المحجبات من سيدات المجتمع وخروج طالبات مدرسة السنية، لكنها لا تذكر مظاهرات نساء الحوارى والازقة. لقد رأيتهن بعينى، وكان شيئا لا مثيل له. فى صور المظاهرات ترى النساء المحجبات زوجات الباشوات، ويقولون: المرأة المصرية. امرأة مصرية مين ؟ أنا شفت آلاف النساء فى الجمالية فوق عربات الكارو. . . نساء الحوارى " (ص١١١).

رأينا نجيب محفوظ يقول: " ما أكثر ما رأيت " من المظاهرات (ص١٧)، و " رأيت كل المظاهرات التى مرت ببيت القاضى " (ص٤٧)، ولكنه يقول أيضا: " اشتركت فى جميع المظاهرات التى جرت " (ص١١٤)، ويحكى بالتفصيل حكاية مظاهرة فى شارع محمد على كاد يفقد فيها حياته، لولا سرعته فى الجرى وعون امرأة أطلت فجأة من احدى الشرفات (ص١١٤ ـ ١١٥)، ولنتذكر مرة أخرى ان سنه تدور حول السابعة ايام ثورة ١٩١٩. لقد كانت هذه الاحداث ذات خطورة عظيمة فى وعيه، ويعبر عن هذا بأقوى تعبير وأوجزه: " يمكن القول إن اكبر شىء هز الأمن الطفولى هو ثورة ١٩١٩. شفنا الانجليز، وسمعنا ضرب الرصاص وشفت الجثث والجرحى فى ميدان بيت القاضى " (ص٥٢).

كان كل الوطنيين وفديين أيام ثورة ١٩١٩، وكان نجيب محفوظ كذلك، وسيستمر وفديا من بعدها. يشير الى هذا الكاتب مصطفى أمين: " موقف أخبار اليوم كان ضد مصطفى النحاس وأنت معروف بوفديتك " (ص٤٢). ويقول هو نفسه: " كان الوفد هو حزب الامة بلا جدال، وكان من يقول انه ليس وفديا يبدو فى نظرنا كأنه كافر. كان الوفد يعبر عن القضية الوطنية والاجتماعية. كان أول انقلاب على الدستور مصيبة، بعده كنت أمشى أكلم نفسى من الضيق والقهر " (١١٥). وتحتل شخصية سعد زغلول مكانا متميزا فى " نجيب محفوظ يتذكر " حيث تتعدد الاشارات اليه، وهى تتركز ما بين صفحات ١١١ ـ ١١٩. وقد كان اسمه موضع " احترام وتقديس "، حتى أنه: " عندما بدأت أقرأ الصحف، كنت أجرى بعينى على السطور حتى أجد اسم الزعيم فأتوقف عنده " (ص١١١). وهو لم ير الزعيم بعينه، ولكنه شارك فى جنازته: " من المشاهد التى لن أنساها جنازة سعد زغلول " (ص١١٦). ويصرح تصريحا فى التلفزيون فى عصر جمال عبدالناصر: " ان أحب زعيم الى نفسى هو سعد زغلول " (ص١١٨)، ويعود الى استخدام كلمة " الحب " مرتين: " كان سعد محبوبا الى درجة غريبة " (ص١١٦)، " هذا الحب كان مدرسة للوطنية " (ص ١١٧). فيكون نجيب محفوظ قد دخل عدة مدارس للوطنية: مدرسة بيتهم حيث أبوه وأمه يجتمعان على حب الوفد والوطنية، ومدرسة حب سعد زغلول هذه، وهو يضيف مدرسة ثالثة: " مازرع فى أرواحنا الوطنية، وعلمنا

الاجتماعية كذلك، وهي أيضا المنبع الحيوي والراعية، وهي أخيرا نوع من السر بل ومصدر للقيم. ونرى نجيب محفوظ يميز بين الكلام عن المرأة والكلام عن الحب، ثم لا يجعل الحب مساويا على الدقة للمرأة. ففي أهم نصوصه عن المرأة في الكتاب موضع الدراسة يقول كما رأينا للتو: " الحقيقة أن المرأة في حياتي وأدبي شيء واحد. لعبت المرأة في حياتي دورا كبيرا، ان لم يكن مثل السياسة فهو يفوقها " (ص ١٤٩)، ولكنه يعدد أربع مراتب لهذا التأثير الانثوي: أولها " اثر الوالدة في التربية، ونوع الثقافة التي منحتها لي"، ثم تجربة الحب الاول والاكبر في حياته، ثم تجارب حب سريعة " مع عدد كبير من النساء والفتيات، نماذج عجيبة وغريبة، ظهرت فيما بعد في أعمالي كلها"، ثم زواجه أخيرا (ص ١٤٩). فالمرأة اذن ليست الحب وحسب. ولكن الحب أيضا ليس هو للمرأة وحسب: ففي نص طريف يجعل نجيب محفوظ مفهوم الحب أعم من مفهوم المرأة، ويذهب بولائه الأول الى الحب عامة وليس الى حب المرأة على الخصوص: "كتبت الكثير من أعمالي تحت تأثير حالة حب، ليس من الضروري وأنا أعيش التجربة، لكن بعد مرورها. وأعتقد أن الأديب يبدع أفضل ماعنده وهو يحب. ولما كان حب المرأة ليس متاحا دائما، فقد كان حب أي شيء [يحل] محل حب المرأة" (ص ١٤٩). ولكنه لا يوضح معنى ما يقصد بهذه الكلمات الأخيرة وليس من اليسير محاولة استكناه ما يقصد، فنقف عند هذا الحد.

لقد تحدثنا من قبل عن تأثير أمه في تكوينه العام، وهو يتحدث عن زواجه المتأخر، وبينما كان يخشى أن يحطم الزواج حياته الأدبية، اذا به يرى أن " حياتي الزوجية قد ساعدتني، وليس العكس" (ص ١٥٠). ولا يشير الكتاب أي اشارة الى تجاربه الغرامية الكثيرة السريعة، ولكنه يعود مرة ومرات الى حبه الأول والأكبر، الذي ستبدو آثاره، كما يقول، في تجربة "كمال عبدالجواد" في الثلاثية وحبه" لعايدة شداد" (ص ٥٨)، والذي يرق و جه نجيب محفوظ عندالحديث عنه (ص ٢٣). هذا الحب (الذي كان "التجربة العظمى في حياته حتى الآن"، كما يقول جمال الغيطاني (ص ٢٣) وراجع حوله ص ٢٣، ٩٨، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٦)، يصفه نجيب محفوظ بقوله: "العباسية عرفت أول حب لي من نوعه. كانت تجربة مجردة من العلاقات [أي من الاتصال الشخصي] نظرا لفوارق السن، والطبقة. من هنا لم تعرف هذه العلاقة أي شكل من التواصل، وربما لو حدث ذلك لتجردت العاطفة من كثير مما أضفيته عليها" (ص ٥٨). لقد كان اذن حبا من طرف واحد، على ما يبدو، هو حالة حب الحب من خلال طرف ثالث هو المحبوبة، فنكون اذن بازاء "ابداع غرامي" مقابل لحالة الخلق الفني. ويشير نجيب محفوظ على الخصوص الى انجذابه الى وجه تلك المحبوبة وكأنه كان على موعد معه من قديم (ص ١٤٣). يقول في نص من "المرايا"، ومن فصل "صفاء الكاتب"، ألحقه المحرر بكلام نجيب محفوظ مما يدل على صلته المباشرة بغرامه الأكبر: "وبمجرد أن وقعت عيناه على وجه

الفتاة عانقت سرا من أسرار الحياة المتفجرة "(ص ١٤٤)، "وتمثل ذلك الحب في صورة قوة طاغية متسلطة لا تقنع بأقل من التهام الروح والجسد. قذف بي في جحيم الألم، وصهرني، و خلق مني معدنا جديدا تواقا الى الوجود، ينجذب الى كل جميل وحقيقي فيه". "وبقي الحب، بعد اختفاء خالقه، ما لا يقل عن عشرة أعوام، مشتعلا كجنون لا علاج له، ثم استكن على مدى العمر في أعماقي كقوة خامدة، ربما حركتها نغمة أو منظر أو ذكرى، فتدب فيها حياة هادئة مؤقتة تقطع بأنه لم يدركه الفناء بعد" (ص ١٤٦). ويفسر هذا الفصل نفسه وظيفة هذا الحب في حياة نجيب محفوظ بأنه ألقى فيها كمثير، كأنه "شفرة" تشير الى شيء، وكان عليه أن يحل رموزها للوصول اليه (ص ١٤٦).

ولكن المرأة قوة اجتماعية ضخمة أيضا، ووجود موضوعي أمام الرجل وفي تجربة الحياة، ومن هذه الناحية فان نجيب محفوظ قد خبر الكثير عن النساء خلال حياته وبدءا من طفولته، كما سبق واشرنا الى ذلك. ولا شك أن اهتمامه "بمظاهرات نساء الحوارى والأزقة" (ص١١١) هو مظهر من مظاهر انتباهه الى المرأة كقوة اجتماعية، أضف الى هذا خبرته بالفتوات من النساء، و "بالمعلمات" منهن في الأحياء الشعبية (١٢٦). وقد أشرنا الى استمتاعه بالحديث مع النساء القادمات لرهن حليهن في مشروع القرض الحسن (ص ١٤٢). ويقول برنة فيها شيء من المفاخرة بمعرفة الواقع من داخله وبصفة أصلية: "عرفت النساء في الأحياء الشعبية من المعايشة المباشرة. يكفي جلوسي أمام بيتنا في الجمالية. كن يجئن الى أمي، احداهن تبيع الفراخ، أخرى تكشف البخت، دلالات، منهن نساء واظبن على زيارتنا في العباسية. كنت أصغي اليهن في أحاديثهن مع الوالدة، وهن يروين لها الأخبار، وعرفت نماذج عديدة منهن ظهرن في رواياتي فيما بعد" (ص ١٤٧ ـ ١٤٨). واذا كان قد عبرّ في رواياته عن كثير من المنحرفات، فلأنهن جزء من الواقع، بل إنه يعتبر "رواياته حشمة بالنسبة للواقع": "اعرف عن الواقع الاجتماعي حقائق مخيفة. ما عرفته بالمشاهدة بسيط لأنه لا يؤدي الى الحقيقة بالضبط... الحياة الاجتماعية التحتية مرعبة. لماذا نتجاهلها؟" (ص ١٤٧). ونلاحظ أخيرا أن نجيب محفوظ يقصر حديثه عن خبرته بمعرفة أحوال النساء على نساء المدينة، وليس نساء الريف.

ونختم هذا القسم عن الخبرة الانسانية لنجيب محفوظ، والتي ستصبح من بعد مادة يعمل عليها خياله وقدرته التشكيلية، بملاحظة نعتبرها ذات أهمية، وهي جديرة بالفنان الباحث عن معرفة البشر، الا وهي ما يمكن أن نسميه "موقف الحياد النسبي للفنان" وهو في غمار علاقاته الانسانية، إن مشاركة فاعلة وإن ملاحظة من الخارج وحسب. ونقصد بها، على التعميم، أن الفنان يجاهد أن يحتفظ لوعيه بقدر من المسافة المناسبة تبعده، أي وعيه الفني، عن أن ينغمر تماما ويكله في خبرات الفنان من حيث هو انسان فاعل، فكأنه انسان ذو مواقف

وعواطف خاصة وذو اختيار في علاقة القبول والنفور وغيرها، ولكنه أيضـا، ومن ناحية مختلفة بعض الشيء، الفنان الـذي يـراقب كل شيء ويتمثل كل شيء بنـوع من مـوقف الملاحظة الموضوعية. وقد بدا لنا أن هذا ينطبق على حـالة نجيب محفوظ من عدد من الملاحظات الجانبية في نصنا، و لكنها ذات دلالة، أهمهـا اثنتان: الأولى أنه في نفس الوقت الـذي يقول فيـه عن أصدقاء العباسية أنه كانت تتمثل فيهم "كل نوعيات البشرية، من أسماها الى أدناها"، الا أنه يقول أيضـا: "لكنني كنت صديقا للكل. كلهم شخصيـات لا تنسى" (ص ٥٣). ونرى أن الذي يتكلم هنا ليس نجيب محفوظ الانسان الفاعل المختار بل هو الفنان فيه، وهو الذي يظهر خاصة في الجملة الثانية. (قارن أيضا اشـارته الى اهتمامه بمعرفة "الانسـان في كامل أبعاده"، ص ١٠٨، وكـذلك قولـه في نفس الصفحة: "ستجـد انك تحب كل من عرفت، وتـرغب في الكتابة عنهم"). الملاحظة الثانية هي التي نجدها في قـوله عن الباشوات: "لم أعرف الباشوات الا في ندوة توفيق الحكيم بعد ثورة يوليو. كنت أجلس عند حافة المقعد، أنظر اليهم من بعيد" (ص ٣٣).

خبرة المكان:

لسنا هنا في مجال خبرة وحسب، بل وانجذاب حقيقي في بعض الأحيـان ومعرفة حميمة في بعض آخر و اذا كـان هناك من الأدباء من يـدور أدبهم في فلك الزمان كمقـولة مركـزية، مثل بروست الفرنسي الذي يـرد اسمه كثيرا كما رأينا في "نجيب محفوظ يتذكر"، فـان المكان قد يبدو هو المقولة المركـزية في أدب نجيب محفوظ بوجه عام، أو في أهم انتـاجه على الأقل، وهـو ما يظهر، على نحـو مباشر، من العناوين المكانيـة لكثير من رواياته، مثل: "القاهـرة الجديدة"، "خـان الخليلي"، "زقاق المدق"، "بين القصرين"، "قصر الشـوق"، "السكريـة"، "حكايات حارتنا"، "أولاد حارتنا"... يقول جمال الغيطاني محرر هذه السيرة مشيراً الى أهمية المكان عنـد شخص المؤلف وفي أدبه على السواء: "لم أر انسـانا ارتبط بمكـان نشأته الأولى مثل نجيب محفوظ. عـاش في الجمالية اثنى عشر عـاما، هي الأعوام الأولى مـن عمره، ثم انتقل الى العباسية، لكنه ظل مشـدودا الى الحوارى والأزقة والأقبية، الى الحسين، الى الجمالية، الى الناس الـذين عرفهم وعـرفـوه. ثم كان المكـان محورا لاهم وأعظم أعمالـه الأدبية" (ص ٨٠). وقـد أحسن هذا التقرير حين أشار الى "الناس" ضمن مكـونات عامل "المكان"، فالمكان المقصود انما هو مكان حي، وليس مجرد موضع هندسي. ولكننا نذهـب الى أبعد من هذا، ونشير الى أن غـرام نجيب محفوظ انما يتجه في المحل الأول الى "القـديم"، وصحيح أن هـذا القـديم يتمثل أظهر ما يتمثل في الأمكنـة، ولكنه زماني ومكانى معـا، ويتحدث محرر السيرة عن زيارة نجيب محفوظ الى مكان بقـايا مقهى الفيشاوي، ويقول إن الـزيارة أثارت "حنينه الى الـزمن القديم"، فهنا يجتمع المكـان والزمـان، ويكون المكـان وسيلة لاستدعـاء الزمـان الماضي (ص ١٧)، وما

التعلق بالمكان الا نتيجة أنه هو الذي يبقى ويدوم، نسبيا، في مقابل الزمان الذي يفلت في كل لحظة ويتحول على الفور الى ماض تولى. يقول نجيب محفوظ: "التجربة الحية المكتملة التي عشتها ... تتمثل في القديم... باعتباره المأوى الخاص بك، لانك عايشته وفهمته" (ص١٠٧). بل إنه يسمى هذا القديم باسمه: عصر الطفولة: "يركن الانسان الى طفولته، الى العمر الذي انقضى. من هنا قد أكون أجبت عن سؤالك حول حنيني الى الحارة، ومصادر رواية الحرافيش، والقدرة على استعادة واقع انقضى... يخيل الى أن الانسان كلما تقدم في العمر يتذكر طفولته أكثر، ويستعيد تفاصيل كان يخيل اليه أنها اندثرت" (ص١٠٧).

تدور أحداث معظم انتاج نجيب محفوظ في القاهرة، وفي القاهرة القديمة خاصة، وفي حي الجمالية وما حوله خصوصا، وفي الحارة على وجه أخص. واذا كان هناك مكانان يتردد ذكرهما في كلام نجيب محفوظ أكثر من غيرهما، فهما حي الجمالية وموقع الحارة، ولكننا نشير الى أماكن أخرى يرد ذكرها في" نجيب محفوظ يتذكر"، فنتحدث على الترتيب عن: الجمالية، الحارة، المقهى، روض الفرج، وذلك باعتبارها من المصادر العامة للابداع الفني عند هذا المؤلف.

"الجمالية" (نسبة الى بدر الدين الجمالي، "أمير الجيوش" والقائد المشهور في العصر الفاطمي وباني أهم أسوار القاهرة) هي الحي الذي ولد فيه ونشأ نجيب محفوظ وبقي في إطاره حتى سن الثانية عشرة. يقول جمال الغيطاني: "غاصت الاعوام الاثنا عشرة التي قضاها نجيب محفوظ في الجمالية الى اعماقه، وانعكست بقوة في عالمه الروائي" (ص١٩، ولاحظ ارتباط المكان بالزمان). وقد ظل يهفو اليها دائما: "المكان الذي بقيت مشدودا اليه، اتطلع اليه دائما هو منطقة الجمالية" (ص ٥٢). "لم أنس الجمالية. حنيني اليها ظل قويا. دائما كنت أشعر بالرغبة في العودة الى الجمالية، الى أصدقائي هناك" (ص ٥٤، ولاحظ اضافة العنصر الانساني ممثلا في الأصدقاء، والمقصود هنا أصدقاء الصبا). "كنت أتردد على المنطقة بافتتان لاحد له" (ص ٥٦، والاشارة المباشرة هنا الى "منطقة الحسين"، ولكنه يشير الى الجمالية، بعد ذلك بسطور قليلة، وكأنه يتحدث عن مقصود واحد)، يقول هذا عن فترة رجولته، وكان يتحدث من قبل عن "استمتاعه بالمنطقة" "سيرا على الأقدام من بوابة الفتوح فشارع المعز لدين الله الفاطمي حتى الغورية"، في فترة الصبا والشباب المبكر (ص٥٤). يقول محرر السيرة: "لم ينقطع عن الجمالية. ظل حنينه الى القاهرة القديمة قويا جارفا، وأصبح هذا العالم القديم وتلك الحوارى العتيقة، بمثابة القلب لكل أعماله، واستطاع ان يعكس روحها بقوة وصدق" (ص١٨). وقد عاد نجيب محفوظ الى الجمالية كموظف، في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات (ص ٥٧)، وكان يرمى من وراء ذلك الى أهداف فنية، حيث كان مقره الجديد في مكتبة الغورى بعيدا عن سيطرة رؤساء الادارات في المقر المركزي لوزارة الأوقاف، فأتاح له هذا قدرا من حرية الحركة: "كنت أتردد بانتظام على مقهى الفيشاوي في النهار، حيث المقهى العريق شبه خال، أدخن

النارجيلة، أفكر وأتأمل. كنت أمشي في الغورية أيضا. لقد انعكست هذه المنطقة في أعمالي» (ص ٥٧). ويقول معبرا مباشرة عن كون الجمالية مصدرا من مصادر انتاجه الفني: «كان بيني وبين المنطقة والناس هناك، والآثار، علاقة غريبة تثير عواطف حميمة ومشاعر غامضة، لم يكن ممكنا الراحة منها فيها بعد الا بالكتابة عنها» (ص٥٥). ويقول تفصيلا مشيرا الى ما يسمى بالالهام: «احيانا يشكو الانسان معض جفاف في النفس.. عندما أمر في الجمالية تنثال علىّ الخيالات. أغلب رواياتي كانت تدور في عقلي كخواطر حية أثناء جلوسي في هذه المنطقة، أثناء تدخيني النرجيلة. يخيل لي أنه لا بد من الارتباط بمكان معين، أو شيء معين، يكون نقطة الانطلاق للمشاعر والاحاسيس» (ص٥٦). هذا المكان هو منطقة الجمالية في حالة نجيب محفوظ، وقد يكون الريف أو غيره في حالة آخرين، ويمكن اعتباره مصدرا دائما للطاقة الفنية: «نعم، لا بد للأديب من شيء ما، يشع ويلهم» (ص ٥٦). ونلاحظ أخيرا أن استخدام تعبير «الجمالية» يكون محاطا دائما في نصنا بهالة انفعالية قوية، بينما تعبير «منطقة الحسين» أحيانا ما يأتي في سياق محايد بعض الشيء، واحيانا ما يسوى نجيب محفوظ ومحرر السيرة على السواء ما بين «منطقة الحسين» و «الجمالية»، او كأن الاولى أعم من الثانية وتحتويها وتحتوى غيرها (زقاق المدق، خان الخليلي، الغورية...).

ومن المفهوم ان المهم هنا هو الاشارة العامة، ولا تهم التحديدات الادارية الدقيقة. واحيانا ما يستخدم النص تعبير «الحسين» وحسب، أو «أهالي الحسين» (راجع بصفة عامة: ص١٠، ١٨، ٥٢، ٥٦، ١٢٧، ١٥٣). وربما تكون هناك في النص كله اشارة واحدة أو اثنتين الى «مسجد الحسين» (راجع الحديث عن مدرسته الابتدائية، «التى كانت مواجهة لمسجد الحسين»، ص٥٢)، حين يقول عن عناصر انشطته الاستمتاعية في المنطقةبدءا من فترة الشباب المبكر فطالعا: «كانت كل سهراتنا في منطقة الحسين. كنت أتردد على المنطقة بافتتان لا حد له، وتبلغ سهراتنا اجمل لياليها في رمضان. كنا نمضي الى [مسجد] الحسين لنسمع الشيخ علي محمود، ونقضي [بعد ذلك] الليل كله حتى الصباح. كان ذلك أثناء دراستي، ثم اثناء وظيفتي. تعرف أنني لم انقطع عن منطقة الحسين حتى اوائل السبعينات» (ص٥٦). وربما كانت هذه الاشارة الى المسجد والاستماع الى تلاوة القرآن هي احدى الاشارات النادرةجدا الى جانب التكوين الديني في ثقافة نجيب محفوظ (راجع ص ٤٩: «الكتّاب... علمنا مبادىء الدين»، ص ٥١: «الثقافة الوحيدة في البيت ذات طابع ديني»، ص ٥٢: «كان الخيط الثقافي الوحيد في الاسرة هو الدين»، والمقصود في كل ما سبق خبراته وهو طفل، وقارن حديثه عن ابنته أم كلثوم: «عرفت مصادفة انها تصلي»، ص ١٤٨).

الوحدة الاساسية في أحياء القاهرة القديمة كانت هي الحارة، وهي الطريق المرصوف الذي تقوم على جانبيه المنازل. وقد رأينا من قبل كيف كانت الحارة في طفولة نجيب محفوظ تجمع على جانبيها مستويات اجتماعية شديدة التفاوت أحيانا من حيث الثراء والمكانة (راجع ص١٦، ١٩، ٤٦ ـ ٤٧). وقد خصص جمال الغيطاني في النص موضوع الدراسة صفحات

نافذة (ص ١٩ ـ ٢٢) للحديث عن الحارة في أيام نجيب محفوظ وفي أعماله ، فنحيل اليها . أما نجيب محفوظ نفسه فيقول عن أهمية الحارة في اعماله من حيث هي مصدر لانتاجه الفني : « ان ما يحركني حقيقةً عالمُ الحارة . هناك البعض يقع اختيارهم على مكان واقعي ، أو خيالي ، أو فترة من التاريخ ، ولكن عالمي الاثير هو الحارة . أصبحت الحارة خلفية لمعظم اعمالي ، حتى أعيش في المنطقة التي أحبها »(ص ٥٧) . اما الخلاء الذي يظهر على حدود عالم الحارة في بعض روايات نجيب محفوظ ، فانه استوحاه من العباسية ، التي كانت تمس حدود الصحراء (ص٥٧) . أما الحارة التي تظهر في الثلاثية وفي انتاج فترة نجيب محفوظ الواقعية فانها تعبر تعبيرا دقيقا عن الحارة الفعلية في أيام طفولته وصباه (ص٢١) ، مع بعض التصرف الفني بطبيعة الحال (راجع مثلا ص ١٣ ـ ١٤ ، حول موقع بيت أسرة أحمد عبد الجواد في الثلاثية) . وترتبط بالحارة شخصيات تقليدية ، « مثل الفتوة والمؤذن وشيخ الحارة» (ص ١٢٦) ، وأهمها في المرحلة الرمزية لنجيب محفوظ هو الفتوة (حول هذه الشخصية راجع ص٤٧ ، ١٢٠ـ ١٢٦).

ونأتي الآن الى المقهى . يعبر نجيب محفوظ عن تعلقه الشديد بالجلوس في المقهى ، ويعدد النص المقاهي التي آثرها نجيب محفوظ على فترات مختلفة من حياته (راجع ص ٢٤ ، ٢٩ ، ٣٢ ، ١٢٦ ـ ١٢٧)، ولكن الذي يهمنا هنا هو كيف كان المقهى من مصادر الانتاج الفني عند هذا الفنان . يقول : "المقهى يلعب دورا كبيرا في رواياتي" (ص ١٢٦)، ويحدد : "كان جلوسي بمقهى الفيشاوي يوحي لي بالتفكير. كل نَفَس "شيشة" كان يطلع بمنظر. كان خيالي يصبح نشيطا جدا أثناء تدخين الشيشة" (ص ١٢٧ ، وراجع ص ١٧). ويحتل هذا المقهى المذكورمكانة أثيرة في النص فيتكرر اسمه كثيرا (مثلا ص ١٧ ، ١٨ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ١٢٦ ـ ١٢٧)، وكان يقع بالقرب من مسجد الحسين. ان عالم المقهى عند نجيب محفوظ هو "محور الصداقة" (ص ١٢٦)، و "عالم من الأنس، ملتقى الأصحاب" (ص ١٢٧)، وهو الموضع الحميم الذي يُنْبت الشعور بالألفة والاطمئنان، وهو بهذا كله خلفية ايجابية لاستثارة الخيال والأفكار.

وربما وجبت أخيرا كلمة سريعة عن مكان أخير وجد نجيب محفوظ أنه يجب عليه أن يشير اليه، وهو حي الفرق المسرحية والغنائية في العشرينات وما بعدها في "روض الفرج" قرب الساحل الشرقي للنيل شمال القاهرة. يقول : "نعم، يظهر روض الفرج كمكان له ملامحه الخاصة في عدد كبير من أعمالي" (ص١٣٢). ولكنه مكان محايد، ولا يرتبط به نجيب محفوظ بعلاقات وجدانية قوية ، وهو حال الجمالية والحارة والمقهى.

جـ ـ مصادر الانتاج الخاصة

نتناول في هذا القسم مصادر بعض المؤلفات المعينة التي اهتم نجيب محفوظ بالاشارة الى أصول موضوعاتها أو شخصياتها. هذه الروايات هي "زقاق المدق" والثلاثية و "اللص

والكلاب" و "المرايا" و "حكايات حارتنا" و "الكرنك" و "الحرافيش"، الى جوار عدد محدود جدا من القصص القصيرة.

يقول جمال الغيطاني إن نجيب محفوظ استوحى موضوع "زقاق المدق"، التي هي "من أجمل رواياته"، من هذا الزقاق الضيق، الذي لا يزيد طوله عن اثنى عشر مترا وعرضه خمسة امتار (ص ١١)، ومن أهم معالمه المقهى الذي عرّفه عليه صديق من أيام الصبا كانت ملامح شخصيته فريدة في بابها (ص ٥٥)، واستمر نجيب محفوظ يتردد عليه من بعد ذلك. "في لحظة ما ولدت فكرة "زقاق المدق"، وفي أيام بعينها". "في نفس هذا المكان تكونت الرواية، منظرا في اثر منظر، وحدثا اثر حدث" (ص١٢). ولاتزال معالم كثيرة تتحدث عنها الرواية قائمة الى اليوم: "اذا ذهبنا اليوم الى زقاق المدق فسنجد المقهى ودكان الحلاق، ودكانا آخر مغلقا" (ص ٢١).

وكان من الطبيعي أن تكون الثلاثية هي الرواية الأثيرة التي تعددت الاشارة الى مصادرها الى حد كبير جدا. وهناك أولا مصدر "شكلي" لها هو نوع رواية الأجيال، الذي قرأ عنه في كتاب عن أجرومية الرواية: "أعجبني هذا الشكل..... ما تردد داخلي بقوة ضرورة أن أكتب رواية من هذا النوع" (ص ١٠٠). وجعل يتأمل الأمر ويدرسه، وأخذت "التفاصيل تتراكم من هنا وهناك، من جلسة، من حوار، من سهرة. ان تسعين في المائة من شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية، بعضها من عائلتنا، بعضها من جيران، بعضها من أقارب" (ص١٠١). ويقرر نجيب محفوظ، على نحو أكثر حسما، عن الثلاثية، "ان مادتها يمكن القول انها عاشت معي منذ الطفولة. الناس الذين كتبت عنهم عايشتهم في فترات زمنية مختلفة من حياتي" (ص ١٠٥). أما من حيث المواقع المكانية، فهناك اشارات عديدة الى أماكن عرفها الفنان ووضعها في الرواية، باسمها أو تحت اسم آخر، فالقبو الأثري القديم الذي اختبأت فيه أسرة "أحمد عبدالجواد" أثناء غارة جوية في الحرب العالمية الثانية، لا يزال قائما الى اليوم (ص ١٤)، كذلك فان المقهى الذي كان يجتمع فيه "كمال عبدالجواد" مع بعض أصدقائه كان له ما يقابله في الواقع (ص ٢١)، وفي المقابل فان نجيب محفوظ أخذ موقع "قصر الأمير بشتاك" (وهو قائم الى اليوم ويتبع هيئة الآثار المصرية) ووضع مكانه منزل أسرة أحمد عبدالجواد في الرواية، كما كان موقع دكان رب الأسرة يقوم في "سوق النحاسين"، الذي لا يزال قائما الى اليوم. ونرى من كل ما سبق أن تجربة نجيب محفوظ، وخاصة في الطفولة، هي المصدر الكبير للشخصيات والأماكن في هذه الرواية، ولكن يضاف الى ذلك مصدر آخر هو نجيب محفوظ من حيث هو ذات، وهو يصرح بأن "كمال عبدالجواد" هو "جزء مني" (ص ١٠٦)، ويقول: "إن أزمة كمال هي أزمتي، وجانب كبير من معاناته هي معاناتي" (ص١٠٦)، وقد سبق أن رأينا أن شخصية المحبوبة "عايدة شداد" في الثلاثية تقابل شخصية محبوبة نجيب محفوظ نفسه في صباه، وهناك علامات غير واضحة عن وجود تقاطع ما بين ملامح الأم في الثلاثية وملامح الأم

الفعلية لنجيب محفوظ، وان كان هو يؤكد أكثر على الفرق بين الاثنين (ص ٤٩، ١٥٣). أخيرا، فإنه يصرح أنه استوحى شخصية السيد أحمد عبدالجواد من جار لهم كان بيته في مواجهة بيتهم: "رجل شامي، اسمه الشيخ رضوان، مهيب الطلعة"، وكان مسموحا له و هو طفل بزيارة منزل هذه الأسرة مع أمه، بينما كان الرجل يحرم على زوجته الخروج والزيارة.

ويشير نجيب محفوظ وكاتب السيرة على السواء الى كثير من مصادر مجموعة "المرايا"، ومنها ما يعود الى أصدقاء العباسية "بشكل مباشر" (ص ٥٤)، أو الى بعض الموظفين الذين عرفهم نجيب محفوظ خلال حياته الوظيفية (ص ١٤٢). أما "حكايات حارتنا" و"الحرافيش" فإنها تعودان الى مصادر في الطفولة وخبرة الحارة (راجع ص ١٢١، ١٤٠، ١٠٧).

وهناك روايتان كان مصدرهما هو الخبرة غير المباشرة، وعن طريق القراءة في الصحف الى حد كبير. أما الأولى فهي "اللص والكلاب": "كثير من الحوادث قرأتها في الصحف لم أتأثر بها، حتى قرأت حادثة محمود أمين سليمان في الصحف. من هنا ولدت "اللص والكلاب". لقد حدثت لي هوسة بهذا الرجل. أحسست أن هذا الرجل يمثل فرصة تتجسد عبرها الانفعالات والأفكار التي كنت أفكر فيها دون أن أعرف طرق التعبير عنها: العلاقة بين الانسان والسلطة ومجتمعه" (ص ١٠٨). وأما الثانية فهي "الكرنك"، حيث انطلقت "الشرارة" بالمصادفة، وكان كاتب السيرة حاضرا مع نجيب محفوظ في مقهى عرابي بالعباسية، حين دخل شخص غريب المظهر اتسعت عينا نجيب محفوظ عند رؤيته، وأخذ يتأمله خفية، ثم عرف من أخباره ما حدثه به أصدقاء المقهى، حيث كان الرجل مديرا للسجن الحربي سابقا، ومن الطريف أنه لم يظهر في المقهى بعد ذلك، ثم جاءت الصحف بعد أيام بخبر مصرعه في حادث على طريق القاهرة ـ الاسكندرية الزراعي (ص ٢٥ ـ ٢٦). أما رواية "الكرنك" فلم تظهر الا بعد ذلك بسنوات.

ويتحدث نجيب محفوظ عن المصدر الواقعي لبطل "السراب"، و كيف تعرضت حياته للخطر من جراء هذا، وكذا عن مصدر شخصية "أحمد عاكف" في "خان الخليلي" (ص١٠٢)، ويقطع بأنه لا يوجد شيء منه هو نفسه، أي نجيب محفوظ، في هذه الشخصية (ص ١٠١ ـ ١٠٢). وهناك في النص اشارات عديدة الى مصادر أخرى لشخصيات مثل "محبوب عبدالدايم ورضوان ابن ياسين" في الثلاثية (ص ١٤١)، والفتوات (ص ١٢٠ ـ ١٢٦)، والشخصيات الرمزية في "أولاد حارتنا" و "الحرافيش" (ص ١٢٦).

أخيرا، وفيما يخص القصة القصيرة، فانه يذكر مصدرا هاما لمجموعة "دنيا الله"، وكثير من قصصها يتناول مسألة الموت. هذا المصدر هو تفكيره هو نفسه في الموت، ويصوره بأنه مثل

"أزمة كبرى مر بها"، ويقول: "لم أنتصر على فكرة الموت الا بعد أن كتبت عنه. لا شيء يحرك من حاجة [شيء] معينة مسيطرة عليك الا الكتابة" (ص ١٣٩)، فكأن الكتابة نوع من العلاج النفسي.

ثالثا: العمليات

نتناول موضوع العمليات الانتاجية الفنية تحت عنوانين: ظروف الانتاج والعملية الانتاجية المباشرة.

أ- ظروف الانتاج

يستخدم نجيب محفوظ نفسه كلمة "الظروف" ("الظروف التى كانت محيطة بى"، ص ١٠٤)، ونقصد بها مجموعة العوامل، الخارجية والداخلية، التى تحيط بفعل الانتاج الفنى وهو بسبيل الانجاز، أو وهو بسبيل الاعداد له بوجه أعم. ومن المفهوم أن الاعداد للعمل الفنى هو أحد العمليات الضرورية المهيئة لفعل التنفيذ الفعل الأخير، وهذا هو الذى يستحق على الحقيقة تسمية «فعل الانتاج» اذا أردنا التدقيق، ومع ذلك فان الاعداد للانتاج هو أحد العمليات الانتاجية بوجه عام.

وسنتحدث عما يشير اليه كتاب "نجيب محفوظ يتذكر" من هذه العوامل مبتدئين بالعوامل الداخلية ثم تلك الخارجية، ومارين من الاعم الى الاخص بقدر الامكان.

رأينا من قبل النص الذى يقول فيه نجيب محفوظ انه كتب الكثير من أعماله وهو تحت تأثير حالة حب (ص١٤٧)، فكأن "حالة الحب" عامل عام من عوامل الانتاج الفنى عنده. ويبدو أن تعبير "حالة حب" تعبير مقصود، وبه يميز نجيب محفوظ بين تجربة الحب الفعلية المعاشة وبين ادراكها من بعد مرور لحظاتها الساخنة، وهو ما يعبر عنه بتعبير "حالة الحب"، وكأنه ادراك لجوهر صاف بعد حذف التفاصيل ومالايلزم من الانفعال المشوش. وقد اشرنا من قبل الى أنه لايوضح ما يقصد حين يضيف بأنه يمكن وضع حب أي شيء آخر محل حب المرأة.

من العوامل العامة أيضا المحيطة بفعل الانتاج الفنى عند نجيب محفوظ مايمكن تسميته "بالتغذية المستمرة". فهو يقول: "كنت فى حالة قراءة مستمرة، ثلاث ساعات يوميا" (ص٩٥)، وقد مر بنا تنوع قراءاته فى ميادين كثيرة. وهو يقوم بجولة أسبوعية فى المكتبات، صباح كل جمعة، لمعرفة المستجدات فى عالم الكتب (ص٣٦، ٧٨). واذا كانت هناك تغذية من الخارج، فان هناك كذلك تغذية من الداخل، ولعل زياراته الى القاهرة القديمة، وجلوسه فى المقاهى التى يحبها، مما كان يوحى اليه بالافكار، وكان تدخين النارجيلة على الخصوص يجعل خياله نشطا جدا (ص١٢٧).

ولاشك أن فترة الاعداد للعمل الفنى تقف بقـدم فى اطار الظروف المحيطة وبقـدم آخر فى اطار عمليات الانتاج. ومن الاعداد مايقتصر على جمع المادة واعداد الافكار والانتقاء التدريجى لبعضها. وهو يفصل فى تجربته بشأن الثلاثية بعض الشىء (ص١٠٠ـ١٠٦)، وقد أمضى فى التخطيط للرواية مدة طويلة احتاج فيها الى "الصبر" و "الجلد" (ص١٠٥)، أو فلنقل: الى "النفس الطويل" والى "المثابرة". يقول: "عمل كهـذا كان يحتاج الى صبر، الى صحة. لو انك رأيت أرشيف الثلاثية ستدرك مـدى ما اقول. مـا خططته من أجل كل شخصيـة، كل شخصية كان لها مايشبه الملف، حتى لاأنسى الملامح والصفات ... كذلك التخطيط للرواية كلها بحيث تمضى فى بناء متماسك. قسم كبير من الاوراق والكراسات كتبتها فى أكثر من أربع سنوات، بدقة، بهدوء، بتأن تحدونى الرغبة الى أن أنهى شيئا جيداً" (ص١٠٣). ومما يؤكد أن الاعداد للثلاثية استمر لسنوات قـوله: "فى السنوات التى سبقت الثلاثيـة كانت التفـاصيل تتراكم من هنـا وهناك "(ص١٠١). وقد احتـاجت الثلاثيـة، وهى " العمل الضخم "، الى "جهد كبير" والى "رصد وتجميع" (ص١٠٥)، ومن قبل هذا كلـه الى " تمرين طـويل وتفرغ كـامل" (ص١٠٠). وهكـذا يبدو لنـا ان الاعـداد الجيد يتطلب وضـوح الهدف وتـراكم المادة بانتظام والمثابرة وروح النفس الطويل و الزمن الطويل (حول أهمية عنصر الوقت المناسب، قارن سخرية نجيب محفوظ من أحد الادباء الذى "التقط" منه فكرته عن رواية أجيال وأسرع باصدار رواية بعد ستة أشهر: "بالطبع لك أن تتخيل قيمة الـرواية من الناحية الفنية اذا كانت قد كتبت وصدرت فى ستة اشهر فقط"، ص١٠١).

فى مقابل الثلاثية يضع نجيب محفوظ روايـة "الحرافيش": "فكرت فيهـا حوالى سنـة، واستغرقت كتابتها سنة أخرى، وكانت دفعـة خيال، لاتحتاج الى جهد كبير مثل الذى احتاجته الثلاثية: العمل الواقعى هو الذى يحتاج الى رصد وتجميع"(ص١٠٥).

ومن التفـاصيل الدقيقـة، وذات الاهميـة العظيمة حتى رغم أن نجيب محفـوظ يلقى بها عرضا فى سياق حـديثة، قوله: "اننى لم أعتد قراءة اعمال معينـة قبل أن أكتب احدى رواياتى" (ص١٠١)، وهـو قـول يتصل مبـاشرة بظروف الاعـداد للعمل الفنى، وهـو يعنى أن الفنان يتحاشى أن يقع تحت التـأثير المباشر المقصود لنمـوذج سابق وهو بسبيـل انتاج عمل ينتمى الى نفس النوع، لكى يترك لخياله ولقدراته التشكيلية المجال رحبا والحرية موفورة. وهذا لايعنى عدم وجـود قراءات على الاطـلاق، انما التحذيـر هنا من القـراءات التى تأتى فى الفترة السابقـة على الكتابة مباشرة، أمـا القراءات فى غير هذا الوقت فهى كانت قائمـة وفيرة، ولكن صفتها كانت صفة مختلفة. فنرى نجيب محفوظ يضيف على القول بعـد السطر السابق: "ولكن هـذه القراءات كانت جـزءا من ثقافتى واطلاعى "(ص١٠١). وقـد سبق له ان اثبت نفس التقـريـر بعبارات قوية عندما اشار الى بعض الروائيين الذين قرأ لهم: "اننى لم اتأثر بكاتب واحد بل آسهم هؤلاء

جميعا فى تكوينى الادبى، وعندما كنت لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم "، والعبارة الاخيرة هى التى تهمنا فى السياق الحالى ، وهى تطلق حكما عاما على شتى حالات الانتاج الفنى عند نجيب محفوظ (ص٧٩). بل انه يضيف ما هو أكثر: فهو لايتحاشى وحسب أن يقع تحت تأثير أحد النماذج السابقة وهو سبيل الكتابة، بل انه يحاول كذلك ان يبعد عن ذهنه حاصل ثقافته المعرفية ايضا، حيث يضيف بعد سطور قليلة من النص السابق وفى نفس السياق : "عندما بدأت الكتابة كنت أطرح هذا كله، وأنهج منهجا واقعيا"، وذلك فى مقابل التكنيكات الروائية الغربية المستحدمة فى وقته فى الغرب (ص٧٩).

وهناك من عمليات الاعداد مايمكن تسميته بالتغلب على الصعاب الجوهرية . ويقدم نجيب محفوظ مثالا هاما على موقف العوائق هذا، والذى يعد طرفا سلبيا فى اطار الاعداد لفعل الانتاج المباشر، ألاوهو " صراعه مع اللغة " بحسب عبارته، بل يقول: « ان اكبر صراع فى حياتى [كان] مع اللغة العربية" (ص١٠٣). وقد ظهر هذا الصراع عند دخوله الى المرحلة الواقعية فى تأليفه : "عندما جئت الى الادب الواقعى كان الامر صعبا: كان الاسلوب لايمشى فى يدى، لايطاوعنى. دخلت فى صراع، بلا شعور، بينى وبين اللغة ... كيف أذلل اللغة؟ كيف أطوعها؟ كيف يكون الحوار مقبولا مع انه فصيح؟ ». ويعيد صياغة "المشكلة" او العائق: «كيف تطور اللغة كى تصبح فنية واقعية ؟» (ص١٠٣). وفى هذا الاطار ينتقد نجيب محفوظ أحد الباحثين الذين تعرضوا لدراسته لانه لم يرجع الى الظروف التى أنتج فيها انتاجه، ولو كان قد فعل "لعرف المتاعب التى واجهتنى" ، ويضيف: "انه لم يتكلم عنى فى موقعى، لم يقل كيف وجدت الرواية ، كيف تطورت بها، والى أى حد وصلت، لم يراع الظروف التى كانت محيطة بى فى البداية" (ص١٠٤).

من ظروف الانتاج البارزة عند نجيب محفوظ ظرف خارجى ولكنه مؤثر ، ألا وهو حرصه على تنظيم ايقاع حياته اليومية حرصا شديدا. والواقع أن القارىء للنص الذى بين أيدينا يخرج بانطباع قوى مؤداه ان ابداع نجيب محفوظ هو نتيجة لقدرة عظيمة وجهد كبير وتنظيم حديدى، وتركيز قوى هو نتيجة لكل ماسبق. ويرجع نجيب محفوظ سمة التنظيم الى سببين "تكوينيين" اجتمعا معا: فهو من ناحية اتجه الى تكريس حياته للادب فى سن اعتبرها متأخرة نوعا ما (حوالى الخامسة والعشرين) ، وكان عليه أن يقوم بدراسة منظمة لميدانه المختار تكون شاملة محيطة متعمقة ، فلابد من نظام وتنظيم، هذا من جهة، ومن جهة اخرى فانه اصبح موظفا، وللوظيفة حقوقها وأوقاتها: "كيف تشمل ثقافتى كل ما فاتنى؟ الوقت محدود ، عملت موظفا، وكان امامى الكثير، لهذا بعد تخرجى والتحاقى بالوظيفة استمررت اعمل فى البيت وكأنى لاأزال طالبا "(ص٧٥) ، ويقول : "نعم انا منظم. والسبب فى ذلك بسيط ، اذ عشت عمرى كموظف وأديب ، ولو لم اكن موظفا لما كنت اتخذت النظام بعين الاعتبار، كنت فعلت ما أشاء وفى أى ساعة أشاء ، لكننى فى هذه الحالة ... يبقى لى من اليوم ساعات معينة ، فان لم أنظم هذا اليوم فسأفقد السيطرة عليه" (ص٧ ـ ٨). يقول كاتب السيرة: " يمكنك ان تضبط

الساعة عند دخول نجيب محفوظ المقهى ٠٠٠ عرف عنه انضباطه الشديد، فكل شيء في حياته يتم بحساب زمني دقيق "(ص٣٨، وقارن ص٣٤ حول وقته في الاسكندرية مع راحة الصيف)، وكأنه قد ركبت في جوفه "ساعة داخلية لاتخطيء التوقيت" (ص٣٥). ان هذا التنظيم الخارجي للوقت هو الظاهرة، ولكن المغزى، أو "الثمرة" كما نجد في اصطلاح بعض الاصوليين، فهو حرصه الشديد على استثمار وقته الى أعلى درجة، وهو مايعبر عنه هو نفسه بقوله: "كنت حريصا الأبدد وقتي أبدا" (ص١٥١، وانظر ص١٥٠)، وهو مايعني استغلال طاقته الى الحد الامثل. ولاشك أن مثل هذا التنظيم، بدافع تكريس الحياة للفن وحده وبهدف حماية الطاقةوحسن استخدامها، لابد أن يؤدي الى خلل في جوانب أخرى من جوانب حياة الفنان، وأخصها حياته الاجتماعية. وهنا يعترف نجيب محفوظ: "أعترف أنني لم اكن موفقا في حياتي الاجتماعية" (ص١٥١)، ولكنه مع ذلك وجد تفهما من أشقائه ومن زوجته على الأخص (ص١٥١، ويرد فيها تعبيرا "نظام عمل" و "نظام حياتي"). (حول تنظيم وقته الأسبوعي، راجع ص٢٣، ٢٥، ٢٧، ١٥١، ووقته السنوي، ص١٠٣، حيث أصبح لايعمل الا من شهر اكتوبر الى ابريل، "بسبب مرض الحساسية الذي يصيب عيني"، ص١٠٣ وراجع ص٣٢ حول نظامه الصحي "الصارم" بعداصابته بمرض السكر).

من نتائج ظرف التنظيم أن الفنان يصبح قادرا على التركيز الفعال، وهو مايؤدي الى أن يجد نفسه داخل عالم خاص يوضع فوق عالم الحياة اليومية ويزدوج معه.

وللتركيزجانبان: ايجابي وسلبي. أما التركيز الايجابي فهو يكون بالالتفات الكلي الى العمل الفني، ونجد تعبيرا عنه في قول كاتب السيرة عن نجيب محفوظ إنه تتجسد فيه معان، منها "الاخلاص الصوفي للابداع، الذي يعمل الى حد الفناء في الفن" (ص٥)، وأنه ادرك "ان الادب مجاهدة، وانه يقتضي الدأب الشديد والمثابرة" (ص٧). أما الجانب السلبي من اتجاه التركيز، فهو متمثل في الاقتصاد في الجهد من ناحية، وفي إبعاد المشوشات من ناحية أخرى. أما عن الاقتصاد في الجهد، فانه يظهر لنا من خلال قلة تدخلاته، بل ندرتها، في المجالس التي يشارك فيها وواظب عليها لسنوات طويلة ("في مقهى "ريش" كان نجيب محفوظ يبدو مستمعا أكثر منه متكلما ٠٠٠ [كان] يستمع في معظم الوقت"، ص٢٤، "بدأت علاقتي بتوفيق الحكيم من هنا [من مقهى في الاسكندرية خلال سنة ٤٨]، طبعا هو حديثه ممتع جدا، وكثيرا ما أكون مستمعا اليه"، ص١٣١)، باستثناء جلسات الاصدقاء، "الذين أبقى معهم على سجيتي"، "انني لاأطيق التكلف، لاأحتمله" (ص٥٩)، والتكلف نوع من الاهتمام بغير المهم وفيه تبديد للطاقة. اما إبعاد المشوشات بقدر الامكان، فله مظاهر كثيرة في سيرة نجيب محفوظ، منها بعده عن الانتظام في العمل بالصحافة، إبان انتاجه المتواصل في المرحلة الواقعية التي تغطي عمر الاربعينات خاصة: "رفضت دائما ان أتفرغ للعمل في الصحافة خوفا من الضياع" (ص١٤١)، كما أنه رفض كتابة قصتين في الشهر في "أخبار اليوم" عام١٩٤٣، ورغم المكافئة المالية العالية، "لأنه كان سيعطلني عن الرواية٠٠٠ [ضحيت] بأي شيء يعطلني عن

الادب ٠٠٠ لم يكن هنـاك أى شيء يعطلني عن الادب، عن الكتابـة "(ص١٣٧ ، ولاحظ تكرار التقرير مما يدل على أهمية خاصة للأمر) . لقدكان حلم حياته أن يتفرغ للادب تماما (ص٩٩، ١٣٦) . وحينما رأى أن مناقشات مقهى "ريش" أخذت تتطرق الى موضوعات سياسية، وعندما رأى تدخل رجال الامن في ندوة مقهى الاوبرا، وضع حدا لهذه بعد تلك (ص٢٤، ٣٠). وقد يكون في الامر شيء من الخوف ، ولاينفى نجيب محفوظ عن نفسه شعوره بالخوف أحيانا من جراء نشر بعض قصصه التى قد تفسر تفسيرا معاديا لحكم حركة سنة ١٩٥٢ (ص١١٧) ، ولكننا نفسر هذا الموقف على انه رغبة في اتقاء المشوشات غير النافعة حرصا على التركيز على ماهو أهم، وهو الانتاج الفني ذاته .

ومن الظروف السلبية التى تجب الاشارة اليها مايمكن ان نسميه "بهبوط منحنى الانتاج" ، ونقصد المنحنى البيانى الاحصائى ، وهو في العادة يبدأ من نقطة الصفر ويرتفع الى درجة قصوى ثم يهبط من جديد ليعود الى درجه الصفر مرة أخرى، ويمكن تطبيق شكل المنحنى البيانى على شتى الوان النشاط الخاص والعام، وفى اطار وحدات زمانية مختلفة ، قد تكون عدة ساعات او يوما او اسبوعا او سنة او عمرا كاملا . والذى يحدث في العادة في النشاط الانسانى، أن المنحنى يتعرج صعودا وهبوطا عدة مرات قبل وصوله الى درجة الصفر النهائية . فمنحنى الجهد والتعب (وهماوجهان لأمر واحد)، على سبيل المثال، يصعد في اليوم الواحد عدة مرات بدءا من الاستيقاظ حتى لحظة النوم في الليل، وهذه المرات تقابل في العادة تقسيم النهار والمساء الى فترات ثلاث تقطعها اوقات اعادة الطاقة عن طريق التغذية مرتين بعد منتصف النهار وفى بدء المساء، وعند نضوب الطاقة يظهر التعب، وقد يحتاج البعض للراحة بالنوم او بالاستلقاء او بالبعد عن العمل، تمهيدا لاستئنافه من جديد . ويمكن تطبيق نفس هذه الظاهرة على الانتاج الفني للفنان إما اسبوعيا أو شهريا أو سنويا او في فترات مكتملة من العمر او في خلال العمر بأكمله .

ونجد في كتاب "نجيب محفوظ يتذكر" شواهد على "هبوط المنحى" هذا، وبأشكال مختلفة، منها ماهو مؤقت أو طويل الامد، ومنها، في حالة الهبوط طويل الامد، مايعود الى أسباب داخلية أو الى أسباب خارجية . أما عن ظاهرة هبوط منحنى الانتاج المؤقت ، وهى ظاهرة من الطبيعي ان ترد مرارا في خلال نشاط الفنان، فان نجيب محفوظ يسميها تسمية جميلة تحت عنوان "جفاف النفس" . فهو يخاطب جمال الغيطانى قائلا: «أحيانا يشكو الانسان [أى الفنان] بعض جفاف في النفس، تعرف هذه اللحظات التى تمر بالمؤلفين » (٥٦)، وهو تعبير يقابل هروب الالهام عند الشعراء، او تصلب اليد عند الفنان التشكيلي، أو الفراغ من الافكار عند العالم او الفيلسوف . ولكن نجيب محفوظ كان يعرف العلاج : "عندما أمر في الجمالية تنثال علىّ الخيالات" (نفس المرجع) .

ولكن "هبوط المنحنى" طويل الأمد أهم وأهم، وقد يمتد لسنة أو لبضع سنين . ومنه ماحدث راجعا الى أسباب داخلية ، او هكذا يبدو الأمر: «حدث أن توقفت مرتين في حياتى عن

الكتابة. المرة الاولى سنة ١٩٥٢، بعد الثلاثية كان لدى موضوعات لاينقصها الا الكتابة، وماتت الرغبة» (ص١٣٨). ونعرف أنه انتهى من تحرير الثلاثية في ابريل ١٩٥٢م. (ص٩٨). وقد امتد هذا التوقف أربع أو خمس سنوات (ص١٣٨)، لم يكتب فيها انتاجا أدبيا، ولا حتى قصصا قصيرة. ولكنه تشاغل بالعمل كاتبا للسيناريو السينمائي (ص١٣٥)، ونقول «تشاغل» لأن العمل للسينما لم يكن مجرد عزاء، بل كان تخفيفا عن نوع من لوم النفس، فيبدو أن نجيب محفوظ كان عاضبا من نفسه. يقول: «لقد ظننت انني انتهيت وقتئذ، وخاصة أن لكل كاتب عمرا فنيا.. كنت في أسوأ حالات عمري، لدرجة انني كنت اشتهي الموت» (ص١٣٨). وقد انشغل هو نفسه بمحاولة تقديم "تفسير" أو "سبب" (والكلمتان من عنده)، وظهرت أمامه عدة فروض أو تفسيرات.

١ـ التفسير الاول سياسي، ويبدو أنه أسرع بتقديمه لمن كان يسأله عن انتاجه الجديد فلا يجد منه شيئا: "كنت دائما أقول تفسيرا... ان الثورة حققت الاهداف، وأن المجتمع لم تعد فيه القضايا التي تستفزني. كان سببا يبعد عني الشبهات، خاصة وان السؤال حول أسباب التوقف له جانب سياسي. بدا لي أن اجابتي هذه سبب معقول. لكن هل هذا حقيقي؟ انه مجرد تفسير».

٢ـ ولهذا فانه يعاود التساؤل ومحاولة التفسير: "وربما كانت الثلاثية هي السبب، اذ يمكن القول انني أشبعت من خلالها رؤيتي، ولكنني لا أستطيع الجزم بذلك"، بدليل انه كانت لديه سبعة موضوعات جاهزة للكتابة، ولكنه لم يكن قادرا على اخراجها للوجود.

ومن الظاهر أن التفسير الاول تفسير مصطنع، لان التوقف جاء قبيل قيام حركة سنة ١٩٥٢ بشهرين، فقام تزامن بالصدفة بين الامرين، ثم قامت حملة هجوم منتظم عليه في جريدة "الجمهورية"، التي أنشأها مجلس قيادة الثورة (ص١٣٩)، فربما اضطر لابراز هذا التفسير المؤيد في ظاهره لحركة الضباط من أجل ابعاد الشبهات عنه. أما التفسير الثاني، فيبدو أنه يمثل احساس نجيب محفوظ نفسه، وهو تفسير يستخدم تعبير "الاشباع"، وقريب منه اصطلاح "التشبع"، كما في الكيمياء، وهو يشير الى ظاهرة حيوية بارزة في شتى المجالات. ولكننا نستطيع تقديم تفسير ثالث، يتوازى مع الثاني ولا يخالفه بل يكمله، وهو القول بالاجهاد، فبعد مجهود استمر سنين طويلة، وعلى نحو سرى كما سنرى، من أجل اخراج رواية ضخمة وزعها من بعد على ثلاثة أجزاء، كان لابد من راحة طويلة. هكذا الانسان، وهكذا الجسم، وهكذا الذهن.

وقد يكون هبوط المنحنى راجعا الى أسباب خارجية عن الفنان، ولهذه الحالة مثالان عند نجيب محفوظ، وكلاهما يرتبط بأحداث وطنية جسيمة تعرضت فيها مصر مرة للهزيمة وللسقوط المنكر لقوتها العسكرية ومرة للانتصار العظيم، عسكريا على الاقل: فقد توقف عن الكتابة بعد الخامس من يونيو، سنة ١٩٦٧م.، ثم مرة أخرى بعد اكتوبر سنة ١٩٧٣م. (وهكذا تكون حالات توقفه الطويل عن الانتاج ثلاثا، وليس مرتين وحسب كما يقول السطر الاول من ص

١٣٨). وهو لايحدد المدة التى توقف فيها بعد يونيو سنة ١٩٦٧، وانما يعبر عنها وحسب بقوله: "رغبة وانفعال شديد، ولاموضوعات. لهذا كنت أبدأ من الصفر، ولا أدرى كيف سأنتهى" (ص١٣٨). ومن الواضح أنه يعارض بين هذا التوقف والتوقف الاول عام ١٩٥٢ بحسب وجود أحد حدى الموضوع والرغبة و غياب الأخر، ففى التوقف الأول كانت هناك موضوعات ولا رغبة، وفى الثانى هناك رغبة ولا موضوعات. اما التوقف الثالث، بعد اكتوبر سنة ١٩٧٣، فانه يحدد انه استمر "لمدة سنة، ولكننى استأنفت العمل". ومن الواضح من هذين التوقفين ان ذهن نجيب محفوظ شديد الالتصاق بالاحوال العامة فى مجتمعه، وهو مايسمح لنا بالعودة مرة أخرى الى تفسير التوقف الاول، ليس فقط بالتشبع وبالاجهاد، بل وكذلك ثالثا بالاندهاش أمام التغير الكبير الذى أصبح يتعرض له المجتمع كله بعد يوليو سنة ١٩٥٢م.

ومن الواضح أن تجربة نجيب محفوظ مع نظام حركة يوليو سنة ١٩٥٢م. لم تكن وردية فى سائر اوجهها. فقد مر علينا اشارته الى هجوم جريدة "الجمهورية" عليه، والى تتبع رجال الامن لندوتين كان يقيمها، والى الخوف الذى كان يعتريه من جراء توهم ردود أفعال سلبية عند أصحاب السلطة على قصص له. ولكنه مع ذلك كان يتسلح "بالبراءة"، أى بالصدق، الصدق الوطنى والصدق الفنى معا، بالاضافة الى المعنى الحرفى للبراءة، "بمعنى اننى لم اكن منضما الى جماعة سرية، أو متصلا بسفارة ما...". يقول: "بعد ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ تناولت موضوعات حساسة جدا، مثل "ميرامار" أو "ثرثرة فوق النيل"... لكن لاحظ أنى كنت أنقد الواقع نقد المنتمى اليه. أنا لم أرفض ثورة يوليو مطلقا، ولم أكتب أى عمل ضدها... ربما كان هذا سببا فى عدم البطش بى"، ويعترف بأنه منح فى عهد الثورة فرصا كثيرة، منها الكتابة فى "الأهرام" (ص١١٧). ولكنك تحس بنوع من الغصة فى حلق نجيب محفوظ وهو يعلن ظرفاً ضروريا جدا لانتاج الفنان الاديب، واداته الكلمة كما هو مفهوم، الا وهو سيادة مناخ الحرية: "حرية الرأى شىء ضرورى جدا للاديب، وللاديب وللصديق والعدو، للعاقل وللحكيم، ولايخشى من هذه الحرية الا واحد فقط، هو غير الحكيم". ويعبر عن نوع من الضيق الاصل حين يقول: «أحيانا يجد الفنان صعوبة فى التعبير عن نفسه، خاصة لموقف الدولة منه [يقصد على ماتظن إمكان بطشها به ان لم تعجبها مواقفه]، وهذا وضع عام فى العالم العربى"، ويعلن: "ان صوت الاديب صوت كاشف عن الحقيقة" (ص٩).

هذه هى بعض الظروف أو العوامل الخارجية والداخلية، التى أحاطت بعمليات الانتاج الفنى عند نجيب محفوظ، على ما تظهر فى النص الذى بين أيدينا، وقد أشرنا فى هذه الصفحات الى عوامل: حالة الحب، التغذية المستمرة، الاعداد والتخطيط، حماية استقلال الوعى الفنى من تأثير نماذج سابقة، مجابهة الصعاب الجوهرية، تنظيم سير الحياة اليومية حرصا على صالح الانتاج، الحرص على جو التركيز وأسبابه، ظاهرة هبوط منحنى الانتاج أحيانا، الاحداث الوطنية العامة وتأثيرها، مناخ الحرية كضرورة للانتاج الفنى.

ب ـ العملية الانتاجية

يجب أن نحدد هذا المكان حدود وتداخلات المصطلحات التى نستخدمها فى هذه الدراسة فيما يتصل بالمسألة موضع البحث الآن. فنقول "العملية الانتاجية"، ونقول كذلك "العمليات" و"فعل الإبداع" و"فعل الانتاج"، كما نتحدث عن "العمل الفنى". أما أعم هذه التعبيرات فهو "فعل الابداع"، وأخص منه "فعل الانتاج"، فالإبداع يشمل كل ماهو خلق من قبل الفنان، ويشمل الانتاج المباشر للعمل الفنى، كما يشمل سائر العمليات المهيئة له والمؤدية اليه بالللزوم. وفعل الانتاج هنا يشير الى سائر العمليات الانتاجية، ومن النادر ان يضم عملية انتاجية واحدة، بل من المستحيل ذلك واقعيا، لان الفعل الانسانى عامة، والفعل الفنى نوع منه، متعدد الجوانب بالضرورة ويتطلب امتدادا فى الزمان، وهو نوع من التعدد، فلا نقول "العملية الانتاجية" على جهة المفرد، بل نقصد بها النوع كله. أما تعبير "العمل الفنى"، فنقصد به الانتاج الفنى بعد تشكله تماما وظهوره ظهورا موضوعيا مستقلا عن منتجه وبعد اكتمال سائر العمليات الانتاجية التى أدت اليه، من تصور وتحديد واعداد وتخطيط وتنفيذ ومراجعة وانهاء، مع ملاحظة أن "العمليات الانتاجية" قد تطلق على الدقة على خطوات التنفيذ والمراجعة والانهاء وحسب، أما اذا أخذناها بمعنى أعم يشمل التصور والتحديد والاعداد والتخطيط، فانها تتداخل بالضرورة مع "فعل الابداع" بوجه عام. ولا يعجبن أحد من هذا التداخل ومن الافتقار الى الاستقلال القاطع فى امتدادات المعانى، فهذا شأن كل ماهو حيوى، والابداع الفنى هو من أجل مظاهر الحياة، وهى بسبيل التكون، على مستوى الصنع الانسانى بالطبع، وهل من ينكر التداخل بين الابداع والانتاج؟

ونبدأ من استخدامات النص موضع الدراسة لكلمتى "الابداع" و"الخلق". لايستخدم نجيب محفوظ نفسه كلمة "ابداع" الا مرة واحدة، فى تعبير "عملية الابداع الفنى" (ص١٤٨)، ويستخدم الفعل "يبدع" مرة اخرى: "أعتقد ان الاديب يبدع افضل ماعنده وهو يحب". والمعنى المقصود فى الموقعين هو الخلق الفنى، ولكنهما يشتركان فى الايحاء بأن فعل الابداع متعدد الجوانب ممتد على فترة من الزمن. أما محرر السيرة، جمال الغيطانى، فانه هو الذى يستخدم كلمة "ابداع" ثلاث مرات (ص٥، ٦، ٨)، وهى تستخدم هنا أيضا بمعنى انشاء الجديد الطريف بما يخرج بمحصل الانتاج، بل وبفعل الانتاج ذاته، عن دائرة رتابة وتكرار و"عادية" الحياة اليومية، ويشير قوله: "لكنه عندما يبدأ ابداعه ينطلق بلا تردد، بلا خوف" (ص٨) الى فعل الانتاج المتعين، حين يجلس الكاتب الى مكتبه ممسكا بالقلم خاطاً على الورق حروفا ترسم عوالم غير العالم الواقعى. ولكن نجيب محفوظ يستخدم كثيرا كلمة "الخلق" (ص١٠١، ١٣٥، ١٤٠، ١٤٧)، وربما كان ابتعاده عن استعمال كلمة "ابداع" تواضعا منه، لما فى هذه الكلمة من شحنة قيمية واضحة، بينما كلمة "خلق" ذات اطار اكثر حيادا نسبيا. والمعنى المشترك فى هذه الاستخدامات الاربعة لكلمة "خلق" هو معنى انشاء شيء جديد من ذات الفنان يضيفه على موجودات العالم ولم يكن منها من قبل. وأحد هذه

الاستخدامات (ص١٠١) يعارض مابين الخلق الفنى والاصل الواقعى، و يشير آخر (ص١٤٠) الى مساواة مابين الخلق والانتاج الخيالى الخالص بغير استقاء من أصل فى الواقع، ويشير ثالث الى ظاهرة "الخلق الجماعى" فى فن السينما (ص١٣٥)، وبينما نرى فى الاستخدام الاول (ص١٠١) أن نجيب محفوظ يقصد "بالخلق" («الخلق يحيل [التشخيصات] الى شيء آخر») الممارسة الفعلية لعملية الانتاج الفنى، فانه يستخدم الكلمة فى ص ١٤٧ للدلالة على نتيجة الانتاج فى المحل الاول: "التعبير عن تجربة حب. . . يساعد على خلق عمل جديد" (ويمكن أيضا للقارىء أن يرى امكانا للاشارة هنا الى مجموعة العمليات، ولكن السياق يغلب الفهم الذى أشرنا اليه).

اننا فى هذا القسم نتخيل الفنان وقد جلس الى مكتبه، وأخذ يكتب منتجا نوعا من الكتابة التى تؤدى الى خلق حياة، من الدرجة الثانية، حياة خلاياها كلمات تثير تصورات وخيالات وانفعالات تكوّن عالما متسقا، هو الذى نسميه الخلق الفنى الادبى، أو العمل الفنى، أو الادب اختصارا. وهدفنا هو أن نجمع وأن نرتب مايقوله كتاب "نجيب محفوظ يتذكر" حول هذا الموضوع، مبتدئين من الحواشى حتى نصل الى قلب الامر.

ونبدأ من بعض التحديدات الزمنية وما يتصل بها. تتكرر الاشارة الى اتباع نجيب محفوظ نظاما «صارما» في حياته عامة، وفي عمله بالتبعية (راجع خاصة ص ٧ ـ ٨)، ومن ذلك انه لا «يعمل» في العام الا في نصفه الممتد من اكتوبر الى ابريل، بسبب مرض الحساسية الذي يصيب عينيه، ويرجع ذلك الى منتصف الاربعينات على الاقل (ص ١٠٣)، ويفهم من السياق أنه يقصد بكلمة «أعمل» الكتابة، ويدخل فيها ما يتصل بالكتابة أثناء مرحلة الرصد والجمع والتخطيط أو اثناء مرحلة التحرير النهائي. وفي داخل هذه الأشهر الستة أو السبعة، وخارج يوم الخميس على الخصوص الذي كان يخصصه لزيارة والدته في العباسية ابان حياتها (توفيت في مطلع السبعينات، ص ٦، ٨) ولرؤية أصدقائه (ص ٢٣، ٢٥، ٢٧)، ويوم الجمعة، الذي كان يتصدر في صباحه ندوة لعدة سنوات (١٩٤٣ ـ ١٩٦٢م) في مقهى في ميدان الاوبرا (ص٢٩ ـ ٣٠) وفي مسائه في مقهى «ريش» وغيره لبضع سنوات (ص٢٤) (وبعد تقدم بنتيه في السن خصص صباح الجمعة بأكمله للعائلة، ص ١٥١)، خارج هذين اليومين، فان نظام «العمل» عند نجيب محفوظ، ومنذ أول أيام الوظيفة، يتمثل في التقرير التالي: «لقد عودت نفسي على ساعات معينة للكتابة. وفي البداية كانت روحي تستجيب أحيانا، وأحيانا لا. لكنني مع الزمن اعتدت ذلك. انني اكتب عادة عند الغروب، ولا أذكر أنني كتبت أكثر من ثلاث ساعات، وفي المتوسط لمدة ساعتين. . . وأسهر حتى الثانية عشرة ليلا، واكتفي بخمس ساعات نوم» (ص٨). وقد مر بنا من قبل أنه كان يقرأ باعتياد لمدة ثلاث ساعات يوميا، على الأقل حتى عقد الخمسينات (ص٨، ٩٥)، وأنه يقرأ بعد أن يكتب وليس العكس (ص٩٥)، فتكون فترة الكتابة ما بين الخامسة مساء والثامنة على التقريب والقراءة فيما بعد ذلك.

ولا شك في احساس نجيب محفوظ الحاد بأهمية الوقت، وقد مرت بنا أمثلة تدل على ذلك. ومما يتصل بأهمية العنصر الزمني في الانتاج الابداعي بشكل مباشر أمران: الأول، ونشير اليه سريعا لانه مر بنا ولكنه ذو أهمية كبرى تبرر اعادة الاشارة اليه، أنه يعني أنه لا شيء يصنع الا مع الزمن ولا شيء يصنع ضد الزمن أو على رغم منه، على ما يقول بعض الاوربيين في كلامهم المعتاد، ولذلك فان انتاج الثلاثية تطلب منه سنوات عديدة، منها أربع لكتابة تفاصيل الشخصيات والاحداث، «أرشيف الثلاثية»، وللتخطيط للرواية كلها (ص ١٠٣)، وهو ينعي على من أخرج عملا موازيا «في ستة أشهر فقط» (ص١٠١). ويتحدث محرر السيرة عن نفسه وعن نجيب محفوظ معا حين يقول عن هذا الاخير: «تعلمت منه هذا التنظيم الحديدي للوقت. أدرك أن العمر ضيق، أن العمر قصير والعلم كثير، وما أريد البوح به أدبا أكثر، وأن السنوات تمضي مسرعة، والأدب ليس نزوة، وأنه في حاجة الى جهد كبير هائل، الى المعايشة العميقة لحياة الناس، الى التحصيل المستمر» (ص ٧). وهذا النص القوي يقابل ما يقال في اللاتينية Ars Longa, Vita Brevis، وترجمته الحرفية: «الفن واسع، والعمر قصير»، ولكن المقصود «بالفن» هنا هو المعرفة والمقدرة المتخصصة معا، والمعنى أجدر أن يدرك بقولنا: «بحار المعاني بغير حدود...»، والمعروف أن هذا التعبير اللاتيني هو نفسه ترجمة عن كلمة شهيرة لابقراط الطبيب اليوناني المؤسس، وربما وجدنا ما هو أقدم منها بكثير عند حكماء المصريين القدماء، من أمثال بتاح حتب، من الدولة القديمة، ولكن هذا حديث آخر. الامر الثاني يعبر عن ادراك مناسبة المثل القائل: «اضرب الحديد وهو ساخن»، ويطبقه نجيب محفوظ على المعاني في علاقتها بالزمن، أي من حيث نضوجها وما بعده، فيقول: «هنا أود أن أقول لك ملاحظة هامة: اذا كان عندك موضوع معين فلا تؤجله» (ص١٠٥)، لان تأجيل التنفيذ يعني ضياع فرصة تحقق العمل بعد أن يكون قد اختمر أو نضجت فكرته واصبح قابلا للتعيين. وبالفعل فان هناك وقتا معينا، لا يمكن اداء العمل أو انتاجه قبله (قارن ص ١٠١)، وهو ليس المعنى المقصود هنا، ولا يمكن انتاج العمل بعد فواته من جهة أخرى، وهو المعنى المقصود في كلام نجيب محفوظ، والواقع ان هذه القاعدة تسري على شتى جوانب النشاط البشري من الابداع الفني الى التصريح بالحب الى اجراء العملية الجراحية الى اضافة الملح أو السكر في طبخ الطعام.

ومما يتصل بعامل الزمن أيضا تصريح لنجيب محفوظ سبق أن قابلناه: «هنا نقطة لا بد من توضيحها: وهي أنني لم أعتد قراءة اعمال معينة قبل ان اكتب احدى رواياتي» (ص١٠١)، والمقصود بكلمة «قبل» هنا إنما هو ما يسبق عملية الكتابة، أي التحرير النهائي، مباشرة، لاننا رأينا أن نجيب محفوظ كان كثير القراءة بوجه عام، وكان يمهد لانتاجه بالاطلاع على أعلى النماذج في بعض الحالات المعينة، واهمها بالطبع الثلاثية، وهي رواية اجيال، فقرأ أعمالا يحدد منها ثلاثة بالاسم (ص١٠١)، ولكن هذا في مرحلة الاعداد العام، أما حين يحدد أفكاره

وخططه هو وتصبح جاهزة للتشكيل فنيا، أو للصياغة على الورق على هيئة العمل الفني في مرحلة انتاجه الاخيرة، فهنا لا يقرأ نجيب محفوظ اعمالا معينة قبل مرحلة الكتابة الاخيرة هذه. والتبرير الذي نراه لهذا التحرز هو، كما أشرنا من قبل، أن الفنان يريد لانطلاقته الابداعية أن تتحرر من كل تأثير خارجي مباشر حالٍ حاضرٍ في الوعي بشكل يكوّن ثقلا على حرية حركة الذهن. نعم، كل ما خبر وكل ما قرأ الفنان له نوع من الحضور، ولكنه خافت أو مستور أو منسي تماما، بينما القراءات التي تسبق مرحلة الكتابة الاخيرة تكون ذات حضور ذي ثقل، وتعوق حرية الذهن خيالا واختيارا وتتابعا وأسلوبا. ولعلنا نضرب مثالا من ميدان قريب بعض الشيء: فينصح بعض الموجهين النفسيين التربويين الطلاب، من شتى المستويات، الذين يكون عليهم اداء الامتحان في صبيحة اليوم، من الوقوع في خطأ المراجعة الثقيلة، بل المذاكرة أو الاستذكار، في الصباح الباكر، ويرون أن الافضل أن تتم كل دراسة في اليوم السابق، ثم ينال الطالب نوما عميقا، ويذهب من فوره بعد الاستيقاظ الى امتحانه، غض الفكر نشطه وستأتي له سائر المعارف في سهولة ويسر، بل قد تأتي له افكار طريفة لمعالجة المادة على نحو لا يكرر فيه أسلوب عرض المادة على الطريقة التي درسها بها في مراجعها.

تأتي بعد اطار الاعتبارات الزمنية المحيطة مباشرة بفعل الكتابة الابداعية، صفة أخرى تحيط بفعل الانتاج الابداعي كله، وربما بالمعنى الدقيق لكلمة «احاطة»، تلك هي صفة السرية. ان نجيب محفوظ لا يكتفي بعدم اشراك احد في متابعة اعماله وهي بسبيل التنفيذ، ولا حتى زوجته، من بعد زواجه، ويرفض أن يدخل في طائفة «الكتاب [الذين] تعودوا اشراك الأخرين في عملية الابداع الفني»، وانما هو يذهب الى ابعد من هذا بكثير: «هناك كاتب يعتبر عمله سرا، حتى يرى النور، وأنا انتمي الى هذا النوع» (ص١٤٨). وربما يظن قارىء النص ان سبب هذا هو التجربة المؤلمة التي مر بها نجيب محفوظ، وهو بسبيل تدبر انتاج رواية حول اجيال، وحديثه عن مشروعه ذاك، الذي سينتهي الى انتاج الثلاثية، الى بعض الزملاء، فيقول: «في هذه الفترة اخطأت خطأ كبيرا، لم أكرره فيما بعد ابدا في حياتي: في هذه الفترة تحدثت كثيرا عن هذا النوع من الروايات، وأفضت في شرح أفكاري، ونيتي في كتابتها يوما ما. احد الادباء الذين استمعوا اليّ ذهب وشرع في كتابة رواية من هذا النوع، اي رواية أجيال، وأصدرها بعد ستة أشهر. منذ هذه التجربة تعلمت الا أحكي أي شيء، أي تفاصيل عن مشروعاتي» (ص١٠٠ ـ ١٠١). نعم، لا شك أن هذه التجربة ستكون العامل الحاسم في هذا القرار، ولكننا نظن أنها ما فعلت الا تأكيد اتجاه أصلي عند نجيب محفوظ، اتجاه لا يظهر بعض الشيء في اشارته الى توجهه الانطوائي وحسب، بل وكذلك، وعلى الأخص، في قوله عن نفسه منذ سن الخامسة والعشرين: «كنت أعتقد أن الأدب نشاط سري، نشاط أسلي نفسي به» (ص ٧٥)، وكل ما سبق ان قلناه عن استقلالية نجيب محفوظ يصب في ذات المصب. ويبدو لنا، على كل حال، ان كل تدخل من خارج الفنان على النمو الطبيعي لتكوّن العمل الفني لا بد أن يكون بالضرورة تدخلا فاسدا مفسدا، ليس فقط لانه تدخل «براني» ممن لا يستطيع أن يحيط

احاطة الفنان بسائر جوانب مشروعه الفني وأوجهه وأهدافه ومغازيه ودوافعه وسواطنه، بل

وكذلك لان العمل الفني يكون له، منذ أن تظهر فكرته الأولى، نوع من البنية الداخلية المستقلة الفاعلة، كأنه البويضة المخصبة في رحم الام، فيها ما فيها من الام (مقابل الفنان في عملية الخلق الفني)، وفيها ما فيها من الأب (مقابل المؤثرات الخارجية)، ولكنها تكون كيانا جديدا فريدا يفرض نفسه على حامله، وينمو بفضله وان يكن مستقلا عنه بل برغمه، فيكون العمل الفني قائما على علاقة فريدة بين فكرته التكوينية النامية وبين الفنان الحامل لها والراعي لنموها، حتى تخرج كائنا مكتملا، أي أنها علاقة ثنائية وحسب، وكما نرى أن الجنين ينمو في بطن الام وحسب، وليس للأب أو لأقرباء الام أو لغيرهم دور في فعل الحمل هذا، فكذلك الحال مع العمل الفني الذي تكون علاقته مع الفنان وحده، مهما زعم آخرون من أن لهم يدا في تطويره (قارن النقاد مع الأطباء). فاذا كان الامر كذلك، فمن الصحيح الا جدوى للحديث مع الآخرين عن العمل الفني وهو بسبيل الانشاء، بل ولا قيمة فعلية لكلامهم، أيا من كانوا، عنه، وتصبح السرية هي الملمح الطبيعي للانتاج الفني. ونرى ان نجيب محفوظ يقترب من هذا المعنى الذي حاولنا الذي تطويره في هذه السطور، حين يقول تبريرا للسرية ولعدم اشراك الآخرين: «اذ أنه في رأيي لا يوجد اثنان يمكن أن يتفقا في الرأي حول عمل أدبي أو فني» (ص١٤٨)، وهذه عبارة مهذبة من أديب حريص في كلامه ومتحفظ في العادة (راجع ص ٨)، وهي انما تريد أن تقول انه لا يوجد اثنان قادران على فهم واحد كامل لطبيعة العمل الفني وهو بسبيل التكون، تماما كما انه لا يوجد من يحس، بالفعل وعلى التمام، احاسيس الام الحامل وهي تعاني ما تعاني، فرحاً ورجاء وعذابا وانهاكا، من جراء حملها. ثم لماذا نذهب بعيدا: هل هناك من يحس لك أوجاع معدتك؟ وكذا الحال مع الفنان: لا يوجد من يستطيع ان يتوحد معه تمام التوحد وهو بسبيل انتاج عمله الفني.

وما دمنا بصدد هذا الاطار العضوي، فاننا نشير الى أن نجيب محفوظ يستخدم تشبيها حيويا قويا وهو بصدد الحديث عن موضوع يدخل في اطار المسائل التي نحن بصددها، والتي تدور سائرها حول «العملية الابداعية» المباشرة. يقول: «بالنسبة للاديب، فان الحكاية تشبه الغريزة الجنسية، مادامت فيهما حيوية تحتاج الى الخروج، هذا هو الاساس، اذا ذهبت هذه القدرة انتهى الامر» (ص١١٠). وكان بصدد التمييز بين الفيلسوف والمفكر من جانب والاديب من جانب آخر، فيرى أنه يمكن لصاحب الافكار أن «يقول كل ما عنده»، وذلك في كتاب أو كتابين، «وقد ينتهي الامر» عند ذلك، بينما الاديب، ولا شك أن هذا ينطبق على الفنان عامة، يكون في وضع مختلف: فالمسألة عنده ليست أن يقول فكرتين ثم يمضي لحال سبيله، وليست أنه قادر على التحكم فيما يقول أو لا يقول، فإذاجدت أمور، أو «موضوعات»، أخرج بشأنها اعمالا فنية، كما هو الحال مع الفيلسوف أو المفكر كلما جد جديد في عالم الفكر أو الانسان، كلا، الاديب عند نجيب محفوظ اما أنه قادر على الانتاج أو غير قادر، «حتى ولو كانت الدنيا كلها مواضيع» (ص١١٠)، كما يقول هو بلغة اقرب الى الدارجة، أي إما أنه يتمتع

بالحيوية أو لا يتمتع. بعبارة أخرى: ان الفنان لا يستطيع التحكم في قدرته على الانتاج، فهي اما موجودة أو غير موجودة، ونستطيع أن نضيف: واما مستثارة أو غير مستثارة. ويوضح هذا الموقف ما يقوله نجيب محفوظ في نفس الاطار حول شخصيات الاعمال الروائية: «لكل كاتب نوعية من الشخصيات يفضل التعامل معها. لكن المسألة لا تجيء بتخطيط، الموضوع يجيب [يأتي بـ] صاحبه معه. أحيانا الواحد يكون قد عرف شخصيات وينساها، ثم تطغي [في الاصل: يطغي] فجأة في فترة معينة» (ص١١٠). ان هذا النص يرفض القصدية والارادية والعقلانية في تفسير اختيار الشخصيات، ويميل الى تأكيد دور اللاشعور، ويتجه على الاخص الى جعل الفنان في موقف «القابل» لما يفرضه عليه منطق التكوين الداخلي للعمل الفني («الموضوع يجيب صاحبه معه»، أي يحضره ويأتي به، بل ويفرضه في النهاية). وهكذا، فان نجيب محفوظ لا يرى ان الاديب قادر على «التحكم» في قدرته الانتاجية، وهو شأن الفيلسوف والمفكر فيما يرى، بل الحال أنه اما ان هذه القدرة موجودة أو غير موجودة، فاعلة عاملة او ليست كذلك، وهو شأن القدرة الجنسية، مهما كانت المثيرات الخارجية. ونلاحظ ان كلمة «تخطيط» في هذا النص تعني الارادة والتحكم القصدي العقلاني، وهو ما يقلل نجيب محفوظ من تأثيره، بل ينفيه، ويعلي من شأن المنطق الباطني لبنية العمل الفني، حتى وهو بسبيل التكون.

لا زلنا حتى الآن نحوّم حول فعل الكتابة، ونقترب منه بعض الشيء، وسنصل اليه بعد تحقق شرط ضروري: ألا وهو أن يملك الفنان زمام موضوعه في نهاية مرحلة الرصد والجمع والتخطيط التفصيلي للعمل، وهي التالية هي نفسها على فترة يتم فيها تكون فكرة الموضوع والتأمل عليها والتدبر في جوانبها. يقول نجيب محفوظ: «في لحظة معينة شعرت انني وصلت الى نقطة معينة امتلكت فيها زمام الموضوع» (ص١٠١). انه يتحدث هنا عن مشروع الثلاثية، الذي جاءته فكرته على دفعات عبر قراءات متعددة (ص١٠٠ ـ ١٠١)، حتى وصل الى تلك «اللحظة المعينة» التي أحس فيها أنه امتلك زمام الموضوع. وعلى الرغم من أن السياق يدل على أن المقصود هو امتلاك زمام فكرة المشروع، وهو مرحلة ابتدائية سابقة على الرصد والتجميع والترتيب والتخطيط، وهي مرحلة الاعداد التفصيلي بوجه عام، وتتوجها أخيرا مرحلة التنفيذ الفعلي بالكتابة الابداعية، على الرغم من كل ذلك، الا ان عبارة نجيب محفوظ تلك تصدق أيضا على اللحظة السابقة مباشرة على التنفيذ الفعلي وانتاج العمل الفني بعد الاعداد وبعد التدبر، ليس فقط في مجال الانتاج الفني بل وكذلك في شتى ميادين الابداع الاخرى بما في ذلك كتابة الابحاث العلمية عالية المستوى على سبيل المثال، أو الانجازات الرياضية عند السبّاح أو أمثاله.

ونصل الآن الى قلب الامر، الى فعل الكتابة الانتاجي (نضيف هذه الصفة الاخيرة زيادة في الايضاح، لان الفنان يستخدم الكتابة من غير شك في مرحلتي التدبر والاعداد، ولكنا نقصد «بالكتابة» اطلاقا الانتاج الابداعي). ونشير على الفور الى أن فعل الابداع التنفيذي هذا

يمتد في العادة امتدادا زمنيا ذا بال ، فقد يدوم أياما وقد يمتد الى سنين طويلة ، والمهم هو المحافظة على واحدية النغم أو على الامساك بالحبل المتين، وسنرى ما يقوله نجيب محفوظ حول هذا بعد قليل . أما عن الامتداد الزمني لبعض أعماله ، فإنه يشير الى الثلاثية : «كانت الثلاثية شاغلي طوال السنوات التي عملت خلالها على إنجازها» (ص ١٠٥)، و «الانجاز» هنا هو المقابل لفعل الابداع التنفيذي أو لعملية الانتاج التي نحن بسبيلها ، بينما يقول عن «الحرافيش» : «فكرت فيها حوالي سنة ، واستغرقت كتابتها سنة أخرى» (نفس المرجع) . في خلال هذا الامتداد الزمني ، طال أو قصر ، ينبغي على الفنان أن يكون دائم الاتصال مع موضوعه ، حتى يستطيع أن يعود كل يوم ساعتين أو ثلاثا ، وهكذا على امتداد ستة أشهر أو سبعة ، كما رأينا . لذلك ، فاننا نعود ونلاحظ كلمة «شاغلي» في النص الاسبق الذي أثبتناه للتو، كما نجد نجيب محفوظ يشير الى هذا الامر صراحة وتفصيلا ، ويمتد بالانشغال بالموضوع ، بابقائه حيا في الذهن مع دوام التفكير عليه ، الى ما بعد شهور الانتاج السنوي ، حيث يقول : «كانت شخصيات الثلاثية لا تبرح فكري اطلاقا ، ومن هنا حافظت على وحدة الاتجاه في الرواية ، حتى فترة الاجازة ، أو في فترات الانقطاع بسبب شغلي في وزارة الاوقاف ، حتى في السينما ، كنت أعايش الشخصيات والاحداث» (ص ١٠٥).

وقد رأينا حرصه على أن يبعد عن ذهنه كل تأثير خارجي من نماذج أخرى وهو في مرحلة الكتابة الانتاجية (ص ٧٩ ، ١٠١) ، بل إن فعل الكتابة الابداعية يجعله يصبح شخصا آخر غير نجيب محفوظ عضو المجتمع العادي ، فهو يدير ظهره للعالم ويدخل في عالمه هو ، ولا يعود يعبأ بشيء ، الا بالحقيقة الداخلية للعمل الفني الذي هو بسبيل اخراجه . يقول مخاطبا محرر السيرة : «الحقيقة أنت قلت كلمة صادقة جدا منذ اسبوعين : قلت إن نجيب محفوظ عندما يكتب لا يعبأ بشيء ، وينسى كل شيء» (ص ١١٧) ، وكان جمال الغيطاني قد قال في المقدمة : «عندما يكتب نجيب محفوظ يدير ظهره للعالم ، لا يعبأ بشيء ، ربما يبدو في حياته الخاصة واليومية محافظا ، متزنا ، لكنه عندما يبدأ ابداعه ، ينطلق بلا تردد ، بلا خوف ، بلا أدنى هاجس أو حذر» (ص ٨) . وعلى الرغم من أن سياق النصين يشير الى العلاقة مع السلطة السياسية في مصر في الستينات ، الا أن الامر ينطبق على كل عملية ابداعية (ولاحظ أن «ابداعه» في النص الثاني تتحول تواضعا الى «عندما يكتب» في النص الاول) ، فهي انتقال من العالم المشترك الى عالم مخصوص له قوانينه وقيمه وله منطقه وله حقيقته .

ولم نر نجيب محفوظ يتحدث في الكتاب الذي بين أيدينا عن دور الخيال في العملية الابداعية التنفيذية ، بل ربما لا تستخدم كلمة «خيال» في كل النص الا مرتين وحسب فيما نظن («كان خيالي يصبح نشيطا جدا أثناء تدخين الشيشة» ، ص ١٢٧ و «الحرافيش . . . كانت دفقة خيال» ، ص ١٠٥). وفي المقابل فانه يكثر من استخدام اصطلاح «الخلق» كما مر بنا ، وربما يظهر أن هذا «الخلق» يساوي الخيال في قوله : «معظم [«حكايات حارتنا»] خلق بحت» (ص ١٤٠) ، ولكنه الخيال الذي هو نتيجة التخيل ، وليس التخيل من هو حيث عملية

ابداعية مخصوصة . وبالطبع فليس معنى عدم تعرضه لهذا الامر إهماله أو عدم اهتمامه به ، وانما لم تأت مناسبة في خلال الحوار مع محرر السيرة تتيح لـه التحدث عن دور التخيل في انتاجه على نحو مباشر . ومع ذلك ، فربما تحدث عنه على نحـو غير مباشر حين لمس الصلة مـا بين معالم العمل الفني ذاته والاصول الواقعية التي قد تكون وراء تلك المعالم ، والمعنى الاساسي الذي يبرزه نجيب محفوظ يقوم في أمـرين : الاول أنه يحدث دائما «تحول» واعادة صياغة للاصـول الواقعية ، وذلك بفضل تدخل الخيال أو «الخلق» ، والثاني أن الاصل الواقعي بذاته ، أو «الحقيقة» ، فقير جدا وقد لا يحتوي على شيء ذي قيمة فنية .

أما الامـر الاول فتعبر عنه عدة نصـوص تتحدث عن بعض الاعمال المعينة . عن الثـلاثية يقـول : «ان تسـعين في المائة من شخصيـات الثلاثيـة لها أصـول واقعية . . بـالطبع الشخصيـة الواقعية تنسى ، لان الخلق يحيلها الى شيء آخر . الاصل في الواقع ينسى ، ولا يعرف تاريخيا الا طبقا لتسجيلك أنت . الأصل لا يهم» (ص ١٠١) . وهـذا النص ذو أهمية كبيرة ، ويصلح أن يكون تقريرا عاما للأمر الذي نحن بصدده ، فالفن يحيل العناصر المأخوذة من مصادر شتى الى تكويـنات جديدة تمامـا وفريدة . فليس «السيد أحمد عبـد الجواد» في الثلاثية هـو ذلك الرجل الشـامي مهيب الطلعـة (ص ٥٠) ، ولا بطـل «الكـرنك» هـو حمزة البسيوني (ص ٢٥) ، ولا مـوظف الجامعـة هـو أحمد عاكف (ص ١٠١ ــ ١٠٢) ، ولا بطل «السراب» هـو حسين بـدر الدين (ص ١٠٢) ، الى غير ذلك . وعن «اللص والكلاب» يقول : «قـرأت حادثة محمود أمين سليمان في الصحف . من هنـا ولـدت «اللص والكـلاب» . . . طبعـا بعـد أن كتبت عنـه ، لم أكتب قصة محمود أمين سليمان ، أصبح الموجود هـو سعيد مهران» (ص ١٠٨) ، ويتجه الى أن يقول شيئا قريبا من هذا بشأن «حكايات حارتنا» (ص ١٤٠) .

أما الامـر الثاني (فقر الاصل الواقعي) ، فلدينا بشأنه هو الآخـر نص قـوي هام ، حين يتحدث عن «المرايا» فيقول : «[المرايا] بدأتها عدة بدايات . خطر لي أن أكتب عن الناس الذين مروا بحياتي ولم يلحوا علي فنيا ، ثم جاءت فكـرة أخرى ، أن أكتب عن الناس الـذين عرفتهم بشكل واقعي . كلا المشروعين لم يتما . اذا التزمت بالحقيقـة وجدت أن المحصول محدود جدا . تحولت في الكتابة الى رواية ، مع أنني بدأتها بنية الكتابة عن أشخاص محدودين بشكل واقعي . أحيانا يخيل اليك أنك تعرف كل شيء عن شخص معين ، واذا قـررت الكتـابة عنـه تجد أنك لاتعـرف عنه شيئـا . لكن عنـدما يتعلـق الامر بـالخلق تـوجد شخصيـات مختلفـة وجديـدة» (ص ١٤٠) . وينبغي ان ننتبه في هذا النص الى عبارة «تحولـت في الكتابة الى رواية» ، وهي تشير الى استقلالية العملية الانتاجية والى ديناميكيتها الذاتية ، والتي تعتمد هي ذاتها ، في رأينا ، على ان كل عمل فني ، حتى منذ لحظة فكـرته الاولى ، يكون حاصلا على بنية خاصـة مستقلة قابلة للتطور والنمـو في الاتجاه الخاص لها والمناسب لها وحده ، وهي تفرض نفسهـا على الفنان وليس العكس . ونرى تعبير «الخلق» في السطـر الاخير مشيرا على السواء الى الابـداع والى دور الخيال الفني في الابداع ، فيمكنك ان تعيد قراءة ذلك السطر واضعا مرة كلمة «الابداع» واخرى كلمة

«الخيال الفني» وستجد ان العبارة مستقيمة وتؤدى الى ذات المفهوم في المرات الثلاث .

واذا كان الخيال ، أو «الخلق» ، يؤدى الى ابتداع شخصيات وأحداث لا أصل لها فى الواقع ، والى تحوير كل ما هو ذي أصل واقعي تحويرا يجعل من المخلوقات الفنية كيانات بغير صلة حقيقية بأصولها المزعومة ، فان عملية الانتاج تقوم بوظيفة مكملة لوظيفة الخيال ، ألا وهي وظيفة الانتقاء من «مخزون التجارب» (ص ١١٠) ، ولكن المنتقي يعود ليخضع بدوره لعمل «الخلق الفني» عليه (راجع ص ١٠٨ـ١٠٩ ، ١١٠ ، ١٤٠) .

ويشير نجيب محفوظ الى أنه لا يستطيع أن يفسر الاختيارات الفنية التي يقوم بها ، أو فلنقل : التي يقوم بها الفنان فيه ، في أثناء العملية الابداعية . يتحدث عن التفاصيل التي تراكمت في فترة اعداد الثلاثية ، وعن موقفه بازائها ، أو عن كيف تشكلت في أثناء مرحلة الكتابة الانتاجية : «كيف كان يمكن أن أصب هذه التفاصيل في عمل واحد ؟ الحقيقة من الصعب أن أقول لماذا خرجت بهذا الشكل ولم تصدر بشكل آخر . كان من الممكن أن تخرج في النهاية بأشكال عديدة . كيف تكونت [أي هذه التفاصيل ، وعلى الشكل الذي خرجت به] في خلاياغي بهذه الطريقة بالذات؟ فهذا مالا أستطيع أن أجد له تفسيرا واضحا» (ص١٠٥) .

واذا كان هذا تقريرا عاما للامر ، فان نجيب محفوظ يذكر حالة تطبيقية له ، هي علة اختياره للمظاهرة التي يموت فيها «فهمي عبد الجواد» في الثلاثية : «المظاهرة التي مات فيها فهمي عبد الجواد في الثلاثية مظاهرة حقيقية من الناحية التاريخية . . . لا أدري لماذا اخترت هذه المظاهرة بالذات ليموت فيها فهمي ، هذه ناحية لا أستطيع تفسيرها» (ص ١١٥) . (عن فكرة «السر» ، راجع أيضا ص ١٤٣ : «الغريب انك تجد أحيانا وجها ما يخيل اليك أنك على موعد معه . لماذا هذا الوجه بالذات ؟ لا أدري . . هذا شيء غامض لا تفسير له عندي») .

واذا كان تعبير «فعل الابداع» ينطبق في المحل الاول ، في ذهن القارىء العادي ، على ما يكتب لأول مرة ، الا أن الواقع أن فعل الابداع ذاك ، كما أكدنا على ذلك مرارا ، ذو امتدادات متعددة ، من قبله ومن بعده . ومن ذلك أن فعل المراجعة يعد من غير شك جزءا من فعل الابداع العام ، وان كان يختلف عن فعل الانتاج الابداعي المباشر من حيث التلقائية والانطلاق والشمول ، ففعل المراجعة ابداع من درجة ثانية ، لان فيه تصنعا وتدقيقا في جزئيات وتمهلا وتوقفا ، وكثير ممن باشروا عملية الابداع ، في أي من ميادينها ، فنا كان أم غير فن ، يكادون يكرهون عملية المراجعة هذه ، أو لا يقبلون عليها على الاقل بطيب خاطر . ويميز نجيب محفوظ ، عن حق ، بين نوعين من المراجعة . تلك التي تأتي بعد اكتمال العمل تماما ، وهذه سنعود اليها في قسم تال من هذه الدراسة ، وتلك التي تتم في أثناء القيام بالعمل ، وبعد فترات الانقطاع على اختلافها : فهناك فترة انقطاع لمدة ساعات ، أو لمدة يوم أو أيام ، وأخرى قد تمتد شهورا كما هو الحال في الفترة الواقعة بين ابريل واكتوبر في حالة نجيب محفوظ ، وهذه المراجعة الاخيرة هي التي نتحدث عنها الآن . يقول : «عندما كنت أستأنف الكتابة بعد انقطاع ، لم أكن أعيد قراءة ما سبق أن كتبته» (ص ١٠٥) ، وربما كان السبب هو أنه كان دائم الانشغال

بالعمل الذي يكون بين يديه ، حتى في فترات الانقطاع الطويل ، وهو ما يسميه «بمعايشة الشخصيات والاحداث» ، فلا تبرح فكره «اطلاقا» ، وهو ما يكفل له المحافظة على «وحدة الاتجاه في الرواية» (ص ١٠٥) ، أو ربما يكون السبب حرصه على الانطلاق من ذات الدفعة الفنية الأصلية التي وجهت أجزاء العمل المنتهية بالفعل.

ما أحوال الفنان في مرحلة الانتاج الابداعي ، وما الجو العام الذي يحيط به حينها ؟ هناك العديد من التفاصيل الطريفة ذات المغزى التي تتناثر في «نجيب محفوظ يتذكر» والمتصلة بهذا الامر ، ونحاول ترتيبها على النحو الذي يلي.

لعل أول هذه الاحوال اتحاد الفنان مع عمله اتحادا وثيقا ، سواء أخذت كلمة «عمله» بمعنى مجموع العمليات التنفيذية ، أو بمعنى «العمل الفني» ذي الكيان المستقل حتى وهو في مرحلة التشكيل فضلا عن مرحلة الاكتمال . ونرى علامات على هذا التوحد فيما يقوله نجيب محفوظ عن ثلاثيته ، التي هي «أكبر وأعز عمل» (ص٩٨) ، حين يعلن مثلا عن «حبه للثلاثية وحنينه اليها» (ص١٠٦) ، ويعبر عن الأزمة الضخمة التى مر بها حين بدا انه لن يستطيع نشرها : «مررت بأيام يأس» (ص ٩٨) ، «أذكر الفترة التى تلت رفض السحار لنشرها بأسى . كانت صدمة فظيعة ، بل اهانة» (ص ٩٩) . واذا كان الفنان يتحدث مثل هذا الحديث عن عمله بعد اكتماله ، فان توحده معه فى اثناء تنفيذه لن يقل في الدرجة ، بل يزيد ، وقد مر بنا بالفعل قوله : «كانت شخصيات الثلاثية لا تبرح فكرى اطلاقا . . .» (ص١٠٥) .

ان الفنان وهو ينتج يجد في العمل الفنى قطعة من نفسه ، ومن هنا فان الاخلاص للعمل الفنى هو صورة «للاخلاص للذات» . وهذا التعبير الأخير يستخدمه نجيب محفوظ نصا (ص١٠٩) ، ويعبر عن مضمونه في نفس السياق بقوله : «المهم أن تبحث عن النغمة التى اكتب بها من داخل ذاتى اكثر» ، تلك «النغمة التى تستخرجها من أعماقك» (ص١٠٩) . ونستطيع ان نأخذ هذه التقريرات على أنها تعبير عن الاتجاه العام الواجب توافره لدى الفنان دوما ، وأنها تنطبق على شتى مراحل الابداع الفنى ، وخاصة مرحلة التنفيذ الاخيرة . ولا شك ان الغوص الى الاعماق يتطلب نوعا من «المجاهدة» (قارن ص ٧) ، وهو هو نفسه «الفناء في الفن» (ص٥) .

وقد يحدث ، في أثناء فترة الكتابة الابداعية ، كما في فترة الاعداد ، «بعض جفاف في النفس» (ص٥٦) ، وتفسيره عندنا يعود في المحل الاول الى التعب الدورى الذي يتطلب راحة ثم عودة الى العمل أو الى نفاد الشحنة الفنية أو هبوط مستواها ، فتحتاج الى اعادة الشحن والتغذية ، ويشير نجيب محفوظ ، بطريق غير مباشر ، الى علاج لحالة «الجفاف» هذه ، يتمثل في شيئين : تردده ، حتى مرحلة معينة من عمره ، على حى الجمالية وتدخين النرجيلة : «عندما أمر فى الجمالية تنثال على الخيالات . أغلب رواياتى كانت تدور فى عقلي كخواطر حية أثناء جلوسى فى هذه المنطقة ، أثناء تدخينى النرجيلة» (ص٥٦) ، «كان جلوسى بمقهى الفيشاوى يوحى لى بالتفكير ، كل نفس شيشة كان يطلع بمنظر . كان خيالى يصبح نشيطا جدا أثناء

تدخين الشيشة » (ص١٢٧) . ويقول عن فترة عمله بقبة الغورى ، وهى تدخل فى سنوات عمله على الثلاثية : « كنت أتردد بانتظام على مقهى الفيشاوى في النهار ، حيث المقهى العريق شبه خال . أدخن النرجيلة ، أفكر وأتأمل ، كنت أمشى في الغورية أيضا » (ص٥٧) . (لاحظ حب نجيب محفوظ للتنزه منفردا ، فمنذ صباه في العباسية كان يخرج إلى «حدود الصحراء» إلى منطقة عيون الماء . . هناك كنت أجد نفسي وحيدا . . . كان خلاء لانهائيا » (ص٥٧ ـ ٥٨) ، ويجب ربط هذا إلى حبه للمشى الطويل ، ولا نظن أن اختياره للذهاب إلى عمله مشيا من مسكنه الثالث بمنطقة العجوزة ، على الضفة الغربية للنيل ، إلى مقر الوظيفة في وسط القاهرة ، وهى مسافة طويلة جدا تستغرق عدة كيلومترات ، لانظن أن هذا الاختيار بدافع الرياضة وحسب ، بل لعله يدخل في إطار تنشيط الخيال الفنى « والتأمل والتفكير » ، اعدادا لجلسة الكتابة المسائية . حول حبه للمشى ، راجع ص ٦ ، ٣٢ ، ٣٨ ، ٥٤).

ولايستخدم نجيب محفوظ اصطلاح « الالهام » كثيرا ، بل لا ترد الكلمة في النص الذي بين ايدينا كله الا مرة واحدة ، ففي شباب الفنان تكون « الالهامات سريعة » (ص١١٠) ، والواضح أن الاشارة هنا إلى مضمون الالهام ، وليس إلى الالهام كمصدر ، ويحدد السياق مكان هذه الالهامات بأنه « الوجدان » ، ولا يعود نجيب محفوظ إلى استخدام هذا المصطلح هو الآخر مرة اخرى . ومع ذلك فان مفهوم « الالهام » له مكانه في تصورات نجيب محفوظ عن عملية الابداع الفنى ، ولكنه ليس ذلك الالهام السحرى ، الذى نجده عند بعض التصورات (قارن الحديث عن « خلايا نحى » ، ص ١٠٥) ، بل هو مصدر الافكار والصور الذى يمكن الاشارة اليه باليد أحيانا ، وان احتفظت حالة الالهام بقدر من الغموض والسرية ، وهو فى رأينا من سمات العمليات الحيوية عموما . ويستخدم نجيب محفوظ في هذا الاطار كلمات « يلهم » و « يوحى » و « يشع » ، وغيرها ، وأحيانا ما يقصد حالة الالهام بدون استخدام أي اصطلاح خاص ، وهو الحال في قوله : « كتبت الكثير من أعمالي تحت تأثير حالة حب ، ليس من الضرورى وانا أعيش التجربة ، لكن بعد مرورها . وأعتقد أن الاديب يبدع أفضل ما عنده وهو يحب . . . ان التعبير عن تجربة حب بعد الانتهاء منها . . . يساعد على خلق عمل جديد » (ص١٤٧) (حول تجربة قد تشابه تجربة حب نجيب محفوظ الأولى ، راجع نص « صفاء الكاتب » من « المرايا» ، ص ١٤٤ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، من حيث عملها كمصدر للالهام العام) .

ومن مصادر الالهام الاخرى ، غير الحب ، بيئة الطفولة الأولى (بما تحمله بالطبع من ارجاعات زمنية) ، وهى قد تكون الريف عند بعض الادباء ، « الذى هو حجر الزاوية في أعمالهم ومنبع أعمالهم» ، وهي حى الجمالية فى حالة نجيب محفوظ . يقول عن المكان الملهم : « يخيل لى انه لا بد من الارتباط بمكان معين ، او شيء معين ، يكون نقطة انطلاق للمشاعر والأحاسيس» ، ونلاحظ أنه بدأ من المكان ثم عمم : « أو شيء معين » ، ويصل بالتعميم إلى قمته : « نعم لابد للاديب من شيء ما ، يشع ويلهم » (ص ٥٦ ، لكل ما سبق ، ولاحظ ان « نقطة الانطلاق » و « منبع اعمالهم » ، تشير إلى مصادر الالهام ، ولاحظ ديمومة مصدر الالهام في

استخدام كلمة « يشع » ، وقارن وصف تأثير حب « صفاء الكاتب » بأنه فجر في القلب « حياة ما زالت تنبض بين الحين والحين بذكراها » ، ص١٤٧) . أخيرا فان مصادر الالهام تتعدد ، ولا تنتهى (راجع مثلا وصف محرر السيرة لهيئة نجيب محفوظ وهو يرى ويفحص حمزة البسيونى ، في لحظة ميلاد فكرة « الكرنك » ، ص ٢٥ ، وانظر ص ١٢٧) . ومع ذلك ، فيمكن ان نميز بين مصادر كبرى وأخرى صغرى ، دائمة وعامة وأخرى عابرة ومخصوصة ، الى غير ذلك .

ونتحدث أخيرا عن حالين عامين من أحوال الفنان وهو بسبيل الانتاج الابداعى . الحال الاول هو حال التفرغ الكامل (أو شبه الكامل ، والمهم هو توجه الذهن) ، والاهتمام بعدم تبديد الوقت ، وقد سبق أن أشرنا الى هذا وذاك (راجع ص ٩٩ ، ١٣٤ ـ ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٥١) . الحال الثانى هو القدرة الكبيرة على العمل الفنى لمدة ساعات طويلة ، ومعظم ايام الاسبوع ، وبانتظام ، وخلال شهور طويلة ، وقد مر بنا الحديث عن ذلك . ونلاحظ أن القدرة على العمل الشاق ، وعلى تحمله بتعبير أدق ، سمة مشتركة عند كبار الفنانين في ثقافات وأعصر مختلفة ، وحتى أعمار ممتدة (في ذهننا على الاخص نماذج جوته الالمانى وفيكتور هوجو الفرنسى وبيكاسو الاسبانى ، في الحضارة الغربية) ، وكأن من شروط الفنان المبرز ان يكون ذا بنية جسمية مخصوصة مزودة بطاقة كبرى وقدرة متميزة على بذل الجهد . لذلك فاننا نرى أن في بعض التفاصيل التى يحويها كتاب « نجيب محفوظ يتذكر » صلة بمسألة الطاقة هذه ، رغم انها تسرد وكأن الغرض منها هو استيفاء السمات او الاتيان بالطريف . من ذلك الإشارة الى قدرة نجيب محفوظ الهائلة على « التنكيت » ، والى دخوله في مباريات « القوافى » المعروفة في بعض المجالس العامة في المقاهى وغيرها في مصر ، وهى ذات صبغة فاحشة أحيانا وعدوانية كثيرا . ينقل كاتب السيرة عن أحد أصدقاء نجيب محفوظ القدامى قوله : « كان هناك أولاد نكتة محترفون يتصايحون بالنكتة الجنسية السافرة ، وياويل من يستلمون قافيته . فكان نجيب محفوظ يتصدى لهم بمقدرة غريبة على توليد الافكار وتخليقها بنكت تجعلهم أضحوكة الجميع . وكان صوته جهوريا ، وخارقا في سرعة استدعاء الفكرة ، حتى أنه كان يتصدى لعشرين شخصاً دفعة واحدة ، بالنكتة تلو النكتة ، حتى يسكتهم جميعا » (ص ٤٠ ، وانظر ايضا ص ٣٩) . ونرى أن هذا النص أبلغ في الدلالة على طاقة نجيب محفوظ في العمل الابداعى بوجه عام من نصوص أخرى تتصل بالابداع الفنى على وجه خاص ، خاصة وان قائله لم يكن يقصد الى الحديث عن عملية الانتاج الفنى ، ولكنه يستخدم تلقائيا اصطلاحات تدخل في مصطلح الابداع الفنى : توليد الافكار ، تخليق ، سرعة ابتداع الفكرة . من هذه التفاصيل ايضا ، ومن نفس المصدر ، ما يشير الى نجيب محفوظ كلاعب كرة ممتاز في شبابه : « كان نجيب محفوظ لاعب كرة من طراز نادر . . . وأقول الحق وأنا أشهد للتاريخ أنى لم أر في حياتى حتى الآن . . . لاعبا في سرعة نجيب محفوظ في الجرى . كان أشبه بالصاروخ المنطلق » (ص ٥٨ ، ونفس المعنى في ص ٣٦) . ونحن نرى في هذه السمة علامة الطاقة الحيوية العظيمة ، التى توفر الارضية الضرورية للقدرة على العمل المنتظم طويل الامد ، ويحضر الى ذهن القارىء في هذا المقام قول نجيب محفوظ

نفسه في سياق مختلف : « كتبت الثلاثية وانا في عنفواني ، صبور ، جلود . عمل كهذا كان يحتاج الى صبر ، الى صحة » (ص ١٠٣) .

رابعا : ما بعد الانتاج

نتناول تحت هذا العنوان امرين اثنين : الفنان وموقفه من عمله بعد اكماله ثم الفنان وصلته بالعالم الخارجي .

أ ـ الفنان وعمله

بعد أن ينتهي الفنان من انتاج عمله واكماله نهائيا ، كيف ينظر اليه ؟ وماذا تصبح علاقته به ؟

يبدو أن نجيب محفوظ يميز ضمنا ، كما سبق وأشرنا ، بين نوعين من « اعادة القراءة » بعد اكمال العمل . النوع الأول هو امتداد لجهد « المراجعة » ، ولكنها ليست مراجعة جزئية في اثناء انتاج العمل ككل وعند استئناف عملية الانتاج بعد انقطاع ، بل هي قراءته ككل بعد الانتهاء من شتى عمليات الانتاج ، مما يجعلنا نسمي هذه القراءة بالقراءة الاولى للعمل مكتملا ، وهو لا يفعل ذلك فور الانتهاء من العمل ، بل يترك فترة من الزمن تمر. يقول : « انني أقرأ العمل بعد أن أعيد كتابته ، بعد التبييض انتظر فترة ، ثم اعيد قراءته » (ص ١٠٥) . ومن المفهوم ان تعبير «أعيد كتابته» لايشير الى الكتابة الابداعية ، بل الى فعل نقل المخطوط الاصلي الى ورق جديد بخط واضح (ولا يوجد في الكتاب الذي بين أيدينا ما يشير الى عادات نجيب محفوظ بشأن هيئة الكتابة الاولى عنده) ، وهو ما يسميه «التبييض» وهو اصطلاح شائع في مصر، منذ مرحلة التلمذة . أما عن الفترة التي يتركها نجيب محفوظ تمر ، فان الهدف منها ، على ما نظن ، هو ان يسحب الكاتب نفسه من جو العمل الذي فرغ لتوه من انهائه ليستطيع ان يعود اليه بنظرة موضوعية ، من الخارج ، وبأعصاب باردة ، بل وينظر الملاحظ الخارجي اكثر منه نظر الفنان المنتج . هنا ، على ما يبدو ، يتحول الفنان الى اول ناقد للعمل ، ونظرته اليه تقترب من نظرة الام الوالدة ، التي تنظر الى الوليد بعد ساعات الولادة الشاقة ، وبعد فترة من الراحة تسترجع فيها قوتها ، وتأخذ في ملاحظة الوليد وتفحص جسمه جزءا جزءا . والدليل على سلامة التفسير الذي نتقدم به حول تكييف موقف نجيب محفوظ في خلال هذه القراءة الاولى للعمل كاملا وأنه موقف أقرب الى موقف الملاحظ الموضوعي بل الناقد المهتم ، هو مايقوله عن نتيجة قراءته هذه الاولى لاحد اعماله : «المرة الوحيدة التي اضطررت فيها الى الغاء عمل كتبته حدثت بعد انتهائي من رواية «ما وراء العشق» ٠٠٠ بعد انتهائي منها شعرت بعدم رضى نهائي ٠٠٠ واحتجزت «ما وراء العشق» الى السنة القادمة ، كي اعيد فيها النظر »(ص ١٠٦) .

والحاصل ان الموقف العام لنجيب محفوظ اثناء قراءته الاولى هذه للعمل الفني بعد اكماله هو موقف عدم الرضا ، وهو يقرر هذا صراحة ويقدم التبرير : «في جميع الحالات أشعر بالفرق

بين التصور المبدئي وبين ما انتجته فعلا، بين الطموح وبين ما تحقق، ولكنه عدم رضى لايؤدي الى الغاء ماكتبته »(ص ١٠٥-١٠٦). وهو ليس في هذا الموقف بدعا بين الفنانين، فيمكن أن نجد مثل هذا التعبير عند كثير من الفنانين الذين يسعون الى الاجادة بل الى الكمال، ولكن الانتاج الفعلي يكون عادة تحت خط أفق الكمال ذاك.

أما النوع الثاني من «القراءة البعدية» فهو الذي يتم بعد خروج العمل الى الناس ونشره. وهنا نجد نجيب محفوظ يقول مثلا عن الثلاثية: «كيف انظر الى الثلاثية الآن؟ الحقيقة انني لم اعد النظر فيها، لم أقرأها مرة اخرى»(ص ١٠٦). وليس هذا خاصا بالثلاثية، بل هو موقف عام ينطبق على سائر الروايات: «لم أقرأ رواية مرة اخرى» (ص ١٤٠). هل يعني هذا ان الفنان لا يعود يهتم بانتاجه؟ هل يهجره كما تلقى القطة بصغارها بعد ولادتها وتفتح عيونها؟ ان الموقف دقيق، وقد لا يكون استخدام تعبيرات انفعالية مثل «لايهتم» و «يهجر» مناسبا في هذا المقام. ذلك ان الأساس عند نجيب محفوظ هو ان العمل الفني يصبح مستقلا عن الفنان فور الانتهاء من انتاجه: «الآن اصبحت اعمالي الادبية مستقلة عني . . . ماهو احساسي بالروايات الاولى؟ لا ادري . الطبعات الجديدة تصحح في المطبعة ولا اعرف بصدورها الا آخر العام» (ص ١٤٠). وقد حاولنا في اقسام سابقة من هذه الدراسة ان ندافع عن موقف يرى ان العمل الفني مستقل على نحو ما عن الفنان، ليس فقط بعد نشره على الناس، بل وقبل ذلك ومنذ بزوغ معالمه التكوينية الاولى. ويؤكد هذا الموقف نص من كلام نجيب محفوظ نفسه عن شخصية «كمال عبدالجواد» في الثلاثية: «كمال لم يدخل الى الثلاثية اعتباطا، وليس لأنه جزء مني، ولكنه ظهر بهذه الصورة لانه جزء لا يتجزأ من موضوع الرواية» (ص ١٠٦). والعبارة الاخيرة تشير، على مانفهم، الى الكيان الموضوعي للعمل الفني الذي يفرض اختيارات تستلزمها طبيعته الداخلية، ومن هنا نوع من الاستقلال عن الفنان.

ولكننا نجد نجيب محفوظ، في المقابل، يعود الى استخدام «لهجة انفعالية» بشأن بعض اعماله، فبعد ان يقول انه لم يقرأ الثلاثية مرة أخرى كما رأينا، يردف على الفور: «لكن يمكن القول ان الثلاثية و «اولاد حارتنا» و «الحرافيش» هي أحب اعمالي الى نفسي» (ص ١٠٦)، وبعد ان يتحدث عن احساسه المحايد بازاء «الروايات الاولى» كما رأينا ايضا، يردف قائلا: «لكن اذا فكرت في اعمالي الآن فسيقفز الى ذهني، كما قلت لك، الثلاثية، «الحرافيش»، «اولاد حارتنا» و «حكايات حارتنا» »(ص ١٤٠). ونلاحظ استخدام «لكن» في كلا النصين، وتغير الترتيب، وربما كانت اضافة «حكايات حارتنا» استجابة لاشارة من محاوره كما قد نستنتج من السياق.

ولكن الأساس (وهذا الاصطلاح يستخدمه نجيب محفوظ نفسه، كما في ص ١١٠) هو استقلال العمل الفني عن الفنان بعد خروجه من بين يديه. ويشير نجيب محفوظ الى هذا الموقف، بطريق غير مباشر ولكنه صريح الدلالة، مرتين. الاولى حين يتحدث عن التفسيرات التي يسبغها بعض النقاد على أعماله، بينما لم تمر أشباحها، أي تلك التفسيرات، عليه وهو يقوم على انتاجه: «كتبت «زقاق المدق» ببراءة تامة. جاء احد النقاد وكتب ان «حميدة» تعني مصر.

كنت في دهشة . احيانا النقد يفتح ابعادا كبيرة» (ص ١٤٠). ومن الواضح ان نجيب محفوظ وان كان في موقف تعجب من هذا التفسير ، الا انه لا يعلن الاستنكار ، ويقف وراء هذا ان الرواية أصبحت ملك التاريخ ، وهما كيان موضوعي ، ولكلٍ أن يرى فيها اشياء ربما لم يفكر فيها خالقها على نحو مباشر ، وربما نذكر هنا قول احد الفنانين في الحضارة الغربية ، هو المصور والفنان التشكيلي بيكاسو الاسباني ، حيث ذهب الى أن لوحاته يعاد خلقها ، على نحو ما ، في كل مرة ينظر اليها ناظر . المرة الثانية ، التي تحتوي على اشارة الى استقلال العمل الفني ، تقوم في تقرير هام لا يخرج الا من فنان عظيم تأمل طويلا ، نتيجة لدراسته الفلسفية وغيرها ، على طبيعة التجربة الفنية بوجه عام ، وعلى علاقة الفنان بعمله بوجه خاص ، ويستحق ان نختم به هذا القسم . ذلك هو رده على محرر السيرة حين تساءل : «احيانا اجد تناقضا بين بعض ما تقوله في احاديثك وبين ما اقرأه في انتاجك الفني» ، هنا يقول نجيب محفوظ في حسم : «صدق اذن العمل الفني» (ص٩) . اننا هنا لسنا بازاء استقلال العمل الفني وحسب ، وانه لديه ما يقوله ويستمر في قوله ما قرأه قارئ ، بل ويعلو مكانة اصداراته على اصدارات الفنان وهو في غير موقع الانتاج الفني .

ب ـ الفنان والعالم الخارجي

التجربة الفنية ، سواء على مستوى فعل الانتاج او مستوى كينونة العمل الفني القائم او مستوى فعل الادراك الفني او التذوق ، عالم قائم بذاته ، وحتى اذا كان هذا عالما تابعا او عالما ثانيا ، فانه يبقى عالما غير العالم ، ويصح مطلقا القول بان وظيفة الفن اقامة عالم من مصنوعات انسانية يكون بجوهره مغايرا للعالم الطبيعي ولذلك الواقعي الذي يعيش فيه الفرد والجماعات . والحق ان علاقة الفنان بالعالم الخارجي بوجه عام علاقة مزدوجة ، فهو ينطلق منه ويبعد عنه معا ، ويأخذ منه ويهرب عنه ليعود اليه من بعد ذلك ، من باب خلقي .

ونلاحظ في حالة نجيب محفوظ ، بوجه عام ، ان الكتاب الذي بين ايدينا لا يشير عمليا الى العالم الطبيعي ، أو الطبيعة الخارجية ، أية اشارة ، فيصبح العالم الخارجي الذي يتعامل معه هو عالم البشر من جهة وما صنعه البشر من تنظيمات ومن مصنوعات ، ومنها تنظيم المكان باشكاله ودرجاته ، من جهة أخرى . والحق ان فقر العلاقة مع الطبيعة سمة مميزة ، في العادة ، للروح المصرية في تاريخها السابق ، ولا عجب في هذا ، لان مصر كلها كيان انتزعه المصريون انتزاعا من الطبيعة المحيطة غير المرحبة ، واصبح النيل والزرع الاخضر هما العالم عندهم ، على التقريب . من جهة اخرى ، نلاحظ أن نجيب محفوظ ، كما يظهر في ثنايا النص الذي نعالجه ، اعتنى بالغ العناية ، وبتخطيط ، ان يبعد نفسه عن كل ما استطاع ان يبتعد عنه من تنظيمات اجتماعية ، واجتهد في أن يضبط وان يطوع ، ما استطاع ، تلك التنظيمات التي اضطر الى الارتباط بها ، ومن اهمها تنظيم الاسرة وتنظيم الوظيفة . اما شتى التنظيمات الاخرى ، فكانت علاقته بها ،

ان وجدت ، عابرة ومن الخارج وحسب (في حالة السياسة مثلا ، ورغم اهتمامه منذ الطفولة بالسياسة ، الا انه لا يعلن انضمامه الى اي تنظيم سياسي ، بل انه ابتعد عن الاتصال برجال السياسة ، حتى لم يعرف احدا من «الباشوات» الا بعد افول عصرهم تماما ، كما لم ير شخصية مثل جمال عبد الناصر الا ثلاث مرات ، وللحظات ، وربما لم يتبادل معه اكثر من بضع كلمات). ومن جهة البشر ، فان القارىء للنص الذي بين ايدينا يدرك ان له بهم علاقة حميمة أحيانا ، سواء بالملاحظة الدقيقة المتعجبة ، منذ طفولته ، او بعلاقة الصداقة القوية لبضعة افراد معدودين ، وفي كل الاحوال فان نجيب محفوظ كان في علاقته بالبشر يجتهد في ان ينأى بنفسه عن القيود (مثلا البعد عن العلاقات الاجتماعية على اساس حساب الوقت والجهد) ، وان يبتعد عن مصادر التشويش . اخيرا فقد رأينا علاقته الحميمة مع بعض الاماكن المذكورة ، وهي علاقة بالمكان وما يمثله من ذكريات زمنية وبشرية .

بعد هاتين المقدمتين ، واحدة نظرية واخرى عامة ، ننظر في تفاصيل «نجيب محفوظ يتذكر» لنرى ما يقوله بشأن علاقة الفنان بالعالم الخارجي .

لعل من اقوى التعبيرات في هذا الصدد قول الكتاب ، او قول جمال الغيطاني : «عندما يكتب نجيب محفوظ يدير ظهره للعالم ، لا يعبأ بشيء» (ص ٨) . ونرى ان المغزى هنا عام ، وبعبارة اخرى ، فان الفنان بالفعل لا بد ان يخرج من العالم المشترك ليدخل عالمه هو ما ان يبدأ القيام باحدى العمليات الابداعية . ان الفنان لا يلغي العالم ، لان العالم قائم هناك ، باق ، وانما هو «يدير ظهره» له ، أي «يتجه» وجهة تخصه هو . يقول : «كنت اعتقد ان الادب نشاط سري ، نشاط اسلي به نفسي» (ص ٧٥) . وحتى يكرس نفسه لنشاطه الخاص هذا ، ابتعد عن شتى التنظيمات الاجتماعية ما امكنه ذلك ، فلم يبتعد وحسب عن تلك السياسية («كنت عزوفا عن اقامة علاقة مع المسئولين او السياسيين ، لم اسع لمقابلة احدهم » (ص ١٢٠) ، والكلام على الاغلب عن عصر حركة سنة ١٩٥٢) ، بل وكذلك عن السلطات الادبية والفكرية ، فلم ير طه حسين الا مرة ومؤخرا في الخمسينات ولم ير عباس العقاد مطلقا (ص ٧٥) ، ولم يعن بالاتصال بمحرري المجلات التي كانت تنشر له في عقد الثلاثينات ، وكان يرسل كتاباته بالبريد : «لم تربطني اي علاقة باصحاب المجلات التي نشرت لي . كنت ارسل قصصي او مقالاتي بالبريد . الوحيد الذي استدعاني سلامة موسى » (ص ٩٦) . (لا يوضح نجيب محفوظ مناسبة كلام الشيخ مصطفى عبدالرازق معه ، ص ٨١ ، ولكننا نرجح ان تكون الصلة هي الاستاذية بالجامعة ، حيث كان الشيخ مصطفى عبدالرزاق اهم الاساتذة المصريين الفاعلين بقسم الفلسفة وقت دراسة نجيب محفوظ في كلية الآداب وبعده) .

حين يدير الفنان ظهره للعالم ، فانه يضمن بذلك ان يصير أداة استقبال قوية لجوهر ذلك العالم . نعم ، نحن نحتاج احيانا الى الابتعاد عن الشيء لنقترب منه اكثر ، وجوهريا . وعن كون الفنان اداة استقبال ، وادراك بالتالي ، لجوهر العالم ، نجد عددا من الاشارات الهامة في النص موضع القراءة . وهذه الاشارات تؤكد أولا على توفر «حساسية» فائقة لدى الفنان ، هذه

الحساسية تجعله قادرا على ادراك الواقع ادراكا نافذا يصل الى جوهره والى كليته وشموله . وحيث ان العالم الذي وجه اليه نجيب محفوظ اهتمامه ، اي ادار نحوه أجهزة ادراكه الدقيق ، هو عالم الحارة في القاهرة القديمة ، فان الحديث عن صورته عن الحارة هو حديث عن جوهر ادراكه للعالم على نحو ما اهتم به : «تبدو حواري نجيب محفوظ . . . شفافة تلخص كل الحياة ، وتعكس ملامح الانسان في اطواره المختلفة . انها ، باختصار ، صورة مقطرة لعالمنا ودنيانا ، صاغها اديبنا الكبير في شاعرية وحساسية مرهفة ، وحب هائل لقلب قاهرتنا القديمة» (ص ٢٢) . الى هذا النص الدقيق المدقق لجمال الغيطاني ، يضيف نجيب محفوظ نفسه تصورا طريفا عن الفنان كأداة استقبال متميزة ، يستقيه من المقارنة مع عالم الحيوان بل مع عالم الحياة : «الفنان الاصيل كالحيوان ، كالعصافير والفيلة والنسور ، التي عندما تحس بخطر محدق تصدر بالغريزة اصواتا خاصة معلنة للملأ أن خطرا ما آت . والفنان اذا لم يكن عنده هذا القدر من الاحساس العام الذي يجعله ويجعل ادبه في مستوى النبوءة ، متضمنا دعوة الى هذا الاتجاه أو ذاك ، تكون اجهزته كلها معطلة أو مختلة . ان الفنان في الواقع لا يتنبأ ، وانما يحس الرؤيا ، رؤيا الواقع» (ص ٨) . في هذا النص الجميل الذي يمتلىء بالمصطلحات التي تؤيد تشبيه الفنان بأداة الاستقبال ("تحس" ، "الاحساس" ، "اجهزة" ، "الرؤيا") ، نجد نجيب محفوظ يضيف الى وظيفة الاستقبال وظيفة الارسال ، فالفنان يدرك الواقع فى جوهره ، ثم يعيد ارسال رسائل من لدنه ، تحور من هذا الواقع وتشير الى مراد الفنان . ورغم أن سياق النص سياق سياسى واجتماعى محدد ، هو الحديث عن فترة الستينات التى تميزت "بمصادرة الحريات" فى مصر ، فأخرج نجيب محفوظ عددا من الاعمال ، مثل "ثرثرة فوق النيل" ، "ميرامار ، "اللص والكلاب" ، فيها « حذر من السلبيات الكامنة فى المجتمع والتى أدت فيما بعد الى هزيمة يونيو" ، على الرغم من كل هذا ، الا ان كلام نجيب محفوظ يمكن أن يؤخذ كوضع عام لتصور الفنان كأداة انسانية ممتازة للاستقبال والارسال معا فى صدد فهم الطبيعة والعالم والمجتمع .

وهناك اشارات اخرى الى الفنان كجهاز ارسال ، أو فليقل من يريد : "صاحب رسالة" . فنجد نجيب محفوظ يقول هذا القول الخطير : "صوت الاديب صوت كاشف عن الحقيقة" (ص٩) ، وهو يرى ، فى نفس السياق السياسى عن فترة الستينات اللتى اشرنا اليه فى آخر الفقرة السابقة ، أن "الاديب يعرف ويعطى مالا تستطيع أن تعرفه أو تعطيه جميع أجهزة المخابرات" (ص٩) . كذلك فان نجيب محفوظ ، الذى عاش فى بيئة القاهرة القديمة فى اعماقها ، يعود ليخرج صورة هذه البيئة ، ممثلة فى قطاع "الحارة" ، "مُقَطَّرةً" : "هنا تصبح الحارة مزيجا من الواقع والحلم ، واقع مقطر" (ص٢٢) . كذلك السياسة ، فهى توجد فى سائر اعماله على مايقول هو (ص١١٧) ، و نضيف أنك تجد فى خلفية اعمال المرحلة الواقعية ، بل حتى فى "اولاد حارتنا" على مايقول هو ، ما يشير الى الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية (ص١١٧ ، وراجع ص ١١٥ ، وأيضا ص٨١ حول وظيفة الروايات الاولى التاريخية فى اطار الصراع ضد الانجليز والاتراك ، و"انعكاسا للظروف التى كانت تمر بها مصر وقتئذ") . ولكن

"الرسالة" التى يرسلها الفنان غير تلك التى يرسلها المفكر، حيث الثانية تتميز بالمباشرة وبأسلوب التقرير، على مارأينا من قبل (راجع ص١١٠). أخيرا، فان نجيب محفوظ على مايبدو يهدف الى ارسال "رسالة" رئيسية، هى "الاصالة": "حنينى الى الحارة جزء من حنينى الى الاصالة" (ص١٠٨)، ورفضه للاشكال الادبية الغربية الذائعة فى وقت شبابه هو جزء من التحرر من الغرب: "أليست طرقا فنية خلقوها هم؟ لماذا لاأخلق الشكل الخاص بى الذى ارتاح اليه؟" (ص١٠٩). وحتى حين يظهر ان بعض الاعمال تدور فى تيار "اللامعقول"، فان« اللامعقول بين ايدى كتابنا اصبح لامعقول مختلفا [عما عند الغربيين]، لامعقولنا يؤدى الى المعقول" (ص١١٠، وحول رفض العبثية، انظر ص٩٣ ـ ٩٤).

هذه بعض الرسائل التى أراد نجيب محفوظ، أو قصد الى ارسالها، أو قل هى جوانب من رسالة كبيرة يريد توجيهها بطريقته الى قرائه. لايكشف عن هذه الرسالة بشكل مباشر، ولكن يخيل الينا أنها تلك التى دفعته الى دراسة الفلسفة: أن يعرف "سر الوجود ومصير الانسان" (ص٦٢)، وقد بقيت معه تلك "الفكرة"، حتى حينما تحول الى الادب وكرس له كل وقته، وجعله مهمة حياته. أو ليس صحيحا أن الفلسفة العظيمة والفن العظيم وجهان لعملة واحدة؟

تبقى فى العالم الخارجى شخصية لا تغيب عن ذهن الفنان، ويعمل لها حسابا أو بعض حساب، ويريد دوما ان ينتصر عليها، حتى يتجاهلها ان استطاع، ولكنه يحتاج فى المقابل، على الدوام، أن يستمع اليها تنصره وتناصره: تلك هى شخصية الناقد.

يمكن أن نلخص موقف نجيب محفوظ من النقاد، على مايظهر فى النص الذى بين ايدينا، فى كلمات أربع "ألم فعجب فتعجب ثم لااهتمام. اما الالم، فسببه هو صمت النقاد عنه طيلة عشرين عاما، تبدأ من وقت بدأ ينشر على الناس انتاجا له. يقول: "أول من كتب عنى سيد قطب وأنور المعداوى. كان هذا اول مايكتب عنى فى عام ١٩٤٨ و ١٩٤٩، منذ أن بدأت الكتابة عام ١٩٢٩"، وعمره اذن سبعة عشر عاما، حيث ولد عام ١٩١٢م. "كان انفعالى بأول مقالة كتبت عنى كبيرا، جاءت بعد صمت طويل. أذكر انها كانت لسيد قطب. طبعا الصمت مؤلم" (ص١٣٩)، وهذا الصمت انما هو صمت النقد. وهذا الاعتراف يؤكد نوع الحاجة التى تساور الفنان بشأن النقاد: إنه يحتاج الى أن يهتموا به ويتحدثوا عنه، ولكن هذا ماهو الا وجه واحد من أوجه العلاقة المعقدة بين الفنان والناقد، وسنرى بعد قليل شواهد على اوجه لها سلبية. ولكننا نلاحظ، واعتمادا على النص الذى نقرأه وحده، أنه ليس من الصحيح على اطلاق القول ان النقد اهمل نجيب محفوظ طيلة هذه الفترة: ألم يمنح جائزة عن رواية "رادوبيس"، وكلمه احمد امين باسم لجنة الجائزة (وربما كانت لجنة التأليف والترجمة والنشر؟)، وذلك فى وقت قريب من وقت نشرها على مايبدو؟ (ص٨١). ألم يحصل على جائزة من مجمع اللغة العربية مع آخرين فكونوا جميعا مجموعة من الاصدقاء عام ١٩٤٢؟ (ص٢٩). ألم يطلب توفيق الحكيم أن يتعرف عليه بعد صدور "زقاق المدق"، وكان ذلك اما سنة ١٩٤٧م. او

١٩٤٨م. ؟ (ص١٣٠). ولكن ربما كان نجيب محفوظ يقصد بالصمت صمت نقاد المجلات الادبية والصحف. واذا كان الصمت مؤلما، فان اهتمام النقد أفرح الكاتب، وقد ظل نجيب محفوظ يحمد للناقد الاول، سيد قطب، هذه المبادرة، فيذكره مرتين في النص (ص١٣٩، ٢٨)، ويسميه "صديقي القديم" (ص٢٨)، بل ويزوره في منزله في حلوان عام ١٩٦٤م. بعد خروج سيد قطب من السجن، وكان قد اصبح من زعماء جماعة الاخوان المسلمين، وسيعاد الى السجن من بعد ذلك، ويحاكم ويعدم، وهذه الزيارة عظيمة الدلالة على وفاء نجيب محفوظ لناقده الاول "وصديقه" من بعد، لان مجرد الاتصال ولو بالتحية في تلك الاوقات العصيبة لواحد من خصوم النظام، بل اعدائه، كان مدعاة لجلب الاخطار، فكيف بزيارته في منزله! انه الوفاء والبراءة والشجاعة والثقة مجتمعين. ونعود الى تعبير "الصمت مؤلم". نعم عدم الاهتمام مؤلم، ولكن الفنان قادر على تحمله، ليس فقط لانه قادر على "ادارة ظهره للعالم"، بل وكذلك بسبب ثقته الداخلية بذاته، وهذان العاملان يتجسدان معا، في مواجهة الصمت المؤلم، في هيئة "حب العمل": "طبعا الصمت مؤلم، لكن اذا حصرت نفسك في حب العمل، فان في ذلك عزاء كبيرا" (ص١٣٩ ـ ١٤٠).

بعد الالم جاء العجب. فقد جاء النقد بأشياء دهش لها نجيب محفوظ ولم تخطر على باله وهو في مرحلة الانتاج، وتمثل ذلك في تفسيرات عجيبة: "يمكن القول ان النقد افادني، لكنه يربك في البداية. على سبيل المثال كتبت "زقاق المدق" ببراءة تامة. جاء احد النقاد وكتب ان "حميدة" تعني مصر. كنت في دهشة. أحيانا يفتح النقد أبعادا كبيرة" (ص ١٤٠).

وبعد العجب جاء التعجب. فقد تعرض "هجوم منتظم" في جريدة "الجمهورية" المتحدثة باسم ضباط حركة سنة ١٩٥٢، هذا الهجوم "الحقيقة لأدري سببه"، ثم تتقلب الاوضاع: "بعد ذلك تغيرت الآراء، واصبحت اديبا اشتراكيا، الاديب البورجوازي أصبح اشتراكيا"، ثم انقلاب آخر: "وبعد رواية "الكرنك" اصبح ادبي رجعيا"، أي في أعين بعض النقاد (ص ١٣٩).

ونتيجة لهذا كله انتهى نجيب محفوظ الى الموقف الرابع: عدم الاهتمام. ويقول مقابلا بين "اهتمامه" بالنقد في البداية وبين موقفه الجديد المستمر: "كل اهتمامي [بالنقد] كان في البداية. اليوم، قد أجد مقالة في مجلة، أقرأها بسرعة. في البداية كان النقد ممكنا أن يفيد، لكن الآن هل تنتظر من النقد أن يغيرني؟" (ص ١٤٠). وقد سبق أن مرت بنا شكواه من عدم فهم بعض المحاولات النقدية له، لانها لم تتحدث عنه في موقعه، ويذكر في هذا الصدد كمثال على ذلك دراسة الدكتور عبدالمحسن طه بدر: "نجيب محفوظ: الرؤية والاداء" (ص ١٠٤ ـ ١٠٥).

وقد اهتم نجيب محفوظ بتحديد رأيه في النقد ، وذلك في اطار حديثه عن تعجبه من تقلبات مواقف النقاد منه ، وهو يعلل هذه التقلبات اما بتأثير السياسة على النقد (" النقد ذو المضمون السياسي سهل ") ، واما باتخاذ النقد مطية لمحاولة التعبير عن مواقف سياسية لا يستطيع اصحابها التصريح بها مباشرة (" جاءت فترة غلبت عليها السياسة ، والسياسيون محرومون من التعبير عن رأيهم السياسي ، فالشيء الذي كان لا يقال مباشرة كان يقال عن طريق النقد ") . فما رأيه في النقد ؟ " أنا لي رأي في النقد : كما يكون الاديب حرا ، فان الناقد هو الآخر حر. الناقد يكتب طبقا لوجهة نظره ، والكتاب لا تتم دراسته الا اذا انعكست فيه جميع الآراء. لكن هناك أساسا هو النقد الفني. مثلا : كأن اقول لك هذه الساعة من الذهب ، تقول لي : ان لبسها حرام ، قد يصح هذا أو [لا] ، لكن قبل ذلك : عيارها كم ؟ . . . النقد الفني صعب ، يحتاج الى دراسة وذوق وجهد " (ص ١٣٩ لكل السطور السابقة) . ولا نستطيع في اطار دراستنا هذه ، الدخول في تفاصيل المسائل الهامة التي تثيرها المواقف الطريفة التي يقفها نجيب محفوظ في هذا النص الجامع الموجز ، ولكننا نشير الى اساس بعيد يتأسس عليه كل ما يقوله هنا : " في رأيي ، لايوجد اثنان يمكن أن يتفقا في الرأي حول عمل أدبي أو فني " (ص ١٤٨) .

خلاصة

لن نقوم في هذه السطور الأخيرة بتلخيص الدراسة التي بين يدي القارىء ، وانما نفضل أن نستخرج اهم ما ابرزته من ملاحظات ، سواء حول سمات المنتج أو أساليب الانتاج أو حالاته او خصائص العمل الفني .

لقد لاحظنا أن المبدع ، الذي تتبعنا حديثه عن نفسه ، قد ربط نفسه دوما بجماعته ، بل وحاولنا اثبات أن الدافع الوطني الذي أشرب عليه منذ طفولته بقي معه دائما كاطار معنوي ومحرك هدفي للانتاج ، وأنه يظهر في تعلقه بالحي الذي نشأ فيه وبثورة سنة ١٩١٩ ، وفي مواقفه السياسية من التجمعات والاحزاب والاحداث ، وفي اهتمامه بتاريخ مصر ، بل لعله يبين من تزامن فترات التوقف عن الانتاج مع أزمان الاحداث الكبرى للجماعة (١٩٥٢ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٣م .) . وقد رأينا أن تعلق الفنان بالمكان المعين (حي الجمالية) الذي اختصه باهتمامه ، انما يدل على تعلق بالمكان وبالزمان معا ، بل قل انه تعلق بالذات الجمعية وقتما كانت علاقته معها على أوفق ماتكون . وقد اهتممنا بسمات المبدع الشخصية على مابدت من خلال النص موضع الدراسة ، واذا أردنا اثبات أهم هذه السمات بحسب تأثيرها الفني ومن حيث الاهتمام بفعل الابداع ، لقلنا انها اولا توق الفنان الى الاجادة الى أعلى درجة ، ولعله يوجد وراء هذه السمة تصور ضمني ، ولكنه واضح الحضور ، يرى في الفن " صنعة " ولا يدري كاتب هذه السطور لماذا الحث عليه ، وهو بسبيل كتابتها على الفور ، صورة صنّاع الآنية النحاسية بأنواعها الذين

تمتلىء بهم ، وإلى اليوم ، أطراف من حي الجمالية ، وخاصة صورة " الصنائعي " (" الصنايعي " بالعامية) ، وهو منهمك بمعالجة اناته مشغول به وحده ، وكأن مطرقته ويده وفكره شيء واحد في علاقتهم جميعا بالمادة التي بين يديه ، ولا نشك في أن نجيب محفوظ قد لاحظ امثال هذا المشهد آلاف المرات في طفولته (وإن لم يأت على ذكر شيء حوله في النص موضع الدراسة).
وهناك ، ثانيا ، سمة الاهتمام بالتركيز الشديد في اثناء فعل الانتاج ، وبدفع كل مصادر التشويش الممكنة او المعوقات بعامة ، ويساير هذه السمةَ سمة ثالثة هي الزام الذات ببذل كل الجهد ، وقد اشرنا الى ملامح عديدة من الطاقة الكبرى التي تميز بها نجيب محفوظ ، واجتهد في صيانتها وفي توجيهها افضل توجيه مي وفي استغلالها في جهد مرتفع الدرجة متمر على نحو منتظم ، وهو ما يظهر في تصريحاته المتكررة : " نعم ، انا منظم " . سمة رابعة بارزة تقوم في كلمتين : " التحصيل المستمر " ، فالفنان لا يتوقف عن تحصيل شتى الخبرات والمعارف في مجالات متعددة ومختلفة ، ولنا أن نتصور أن خط التحصيل يوازي على الدوام خط الانتاج عند الفنان موضع الدراسة . أخيرا ، فقد بدا لنا نجيب محفوظ في حالة من اليقظة المستمرة والتنبه الدائم ، حتى وان بدا صامتا او غائم النظرة ، وكأنه في انتظار متحفز " للشرارة " (راجع خاصة ما اشار اليه حول ميلاد روايتي " اللص والكلاب " " والكرنك ") .

اما من حيث السمات المتصلة بالطبع الشخصي ، أو قل " الخلق " الفني بضم الخاء واللام ، فلعل أولها سمة لم يتحدث عنها الفنان مطلقا ولكنها تُدْرَك لكل ذي عينين : وهي احترام عظيم واثق للذات ، ولكنها تتعين أحيانا في اشارات سريعة إلى شعوره بأنه كان في موقع المبادرة المطلقة في ميدان الانتاج الروائي في مصر وفي عالم أدب اللغة العربية الحديثة . ويتوازى تماما مع هذا الاحترام للذات ، والاعتزاز بها من ثم ، تواضع كبير لا يقدر عليه الا صاحب القدرة العظيمة الواثقة ، فالعظيم وحده هو القادر على التواضع . سمة شخصية ثالثة هي اهتمام الفنان بالحفاظ على استقلاله المعنوي ، فهو يبين لنا صانعا لنفسه بنفسه ، لم يدفعه أحد ، ولم يسع إلى أحد ليحميه أو ليأخذ بيده على أي نحو ، وقد رأينا ملامح عديدة لسمة الاستقلال هذه . وربما نتج عن هذا قدر من الاستهانة بالنقد الادبي ، ولكن يوازيه أن الكاتب قد ألزم نفسه ألا يكون انتاجه الفني وسيلة الى شهرة سريعة ، فضلا عن أن يكون أداة للرزق ، بل العكس هو الصحيح : الفنان يضحي من أجل عمله الفني بالنجاح الخارجي ، وقد أشرنا الى ألوان من التضحية بالمغريات المالية من أجل ضمان افضل مناخ للانتاج الفني المركز المستقل الناضج على شروطه ، أي على شروط العمل الفني ذاته . وربما كانت خلاصة الخلاصة ان نجيب محفوظ في سماته سائرها انما هو تجسيد رفيع لسمات المصري في أحسن عصوره : محبةً للعمل وحبا للبناء وتوقا الى الاتقان والاجادة .

وفيما يخص أساليب الانتاج ، فإن من أبرز ما يلاحظه الباحث رفض نجيب محفوظ لكل من النظرية التعبيرية ، القائلة بأن الانتاج الفني تعبير عن ذات الفنان ومرتبط بشخصه ، وهي

نظرية تخص هدفيه الابداع ومغزاه، ولنظرية الالهام والاشراق، القائلة بأن الفنان لا ينتج ما ينتج الا حين يأتيه مدد من الخارج، لا يعرف مصدره على الدقة، ولا يستطيع أن يتحكم فيه، وهي نظرية تخص تفسير فعل الابداع الفني ذاته وظروفه . وهو يعارض الاولى بالميل الى اعتبار الانتاج الفني عملية تركيب موضوعي ابتداء من عناصر شتى، وربما اتجه نظره الى أن العمل الفني، وهو بسبيل التكون، يكون حاصلا على بنية ذاتية تفرض على الفنان اتجاها دون آخر واختيارا دون اختيار ، ويكون مسيَّرًا بمنطق العمل الفني ذاته، كما يعارض النظرية الثانية بالقول بأن فعل الانتاج تسبقه مراحل من الخبرة والتحصيل المقصود وغير المقصود والاعداد والتخطيط، مع الاعتراف بوجود مصدر ما للاشعاع والتوحيه، " شيء ما يشع ويلهم " . ومن نافلة القول ان كتاب " نجيب محفوظ يتذكر " لا يتعرض مباشرة لهذه المواقف بين رفض وميل، وانما هي استنتاجات الباحث معتمدا على تفسير النصوص . من ناحية أخرى، فان تطور انتاج نجيب محفوظ يشهد أيضا بمرونته في متابعة التحولات الاجتماعية للجماعة التي ارتبط بها، ويقف وراء هذا شعور حاد، فيه قدر واضح من الوضع التنظيري، بمغزى التحولات الجذرية التي شهدها المجتمع المصري ، ومجتمع المدينة على التحديد، منذ سنة ١٩١٩ الى وقت تحرير النص.

ويشير النص موضوع الدراسة الى عدد من الظواهر الهامة التي تصاحب نشاط الفنان إذا نظرنا اليه من منظور زمني عريض ، والتي يمكن ان نسميها بظواهر " حالات الانتاج " . منها حب الفنان لعمله الى حد اعتباره أهم ما في حياته ، بل اعتباره مهمة حياته كلها ان لم تكن هي هو ، ومنها ظاهرة التنظيم الدقيق للنشاط زمنا وظروفا . ونشير في هذا الاطار الى تمييز واضح بين وقت جمع المادة والتحصيل ووقت التفكير المركز والتخطيط ووقت الانتاج الفني الفعلي ذاته، ونلاحظ اهتمام نجيب محفوظ بالاقتصاد في الجهد وصيانة الطاقة وحماية الذات من المشوشات والمعوقات الى حد اقامة ما يشبه بالسياج غير المرئي حول الذات الفنية (ان أمكن تمييز هذه من الذات العادية للفنان من حيث هو رجل يمشي في الأسواق) ، وهو مايشير الى ممارسة لإرادة قوية بالغة الحسم ، كما بدا لنا ان نجيب محفوظ انتبه الى استغلال انطلاقة الابداع الى نهايتها وعدم " كسر موجتها " (ان امكن استخدام هذا التعبير) بالوقوف بازاء المنتج موقف الملاحظ الفاحص ، بينما لم يصل هذا المنتج بعد الى غاية اكتماله ، حيث لاحظنا انه لم يكن يقرأ ما يكتب الا بعد الفراغ من الكتابة الكاملة (" انني أقرأ العمل بعد أن اعيد كتابته، بعد التبييض ، انتظر فترة، ثم أعيد قراءته " ، ص ١٠٥). ولكن ربما كانت أطرف ظواهر حالات الانتاج هذه فترات التوقف عن الانتاج لمدة طويلة نسبيا، حيث تكررت عنده ثلاث مرات (حتى تاريخ تحرير النص) ، وقد حاولنا الاحاطة بتفسيرات عدة ممكنة لها، ولكن الملفت للنظر هو انتباه نجيب محفوظ الى هذه الظاهرة الى حد القلق الشديد احيانا.

اما عن خصائص العمل الفني (بمعنى الفعل حينا وبمعنى ناتج الفعل حينا آخر)، فإن قارىء النص يخرج بمحصلة مفادها ان نجيب محفوظ يعي أن العمل الفني لا يظهر فجأة، وأنه

ليس مقطوع الصلات، بل لكل عمل في ماض من نوع ما، وأن له بالضرورة جذورا قد لا تكون مرئية كلها، ومن هنا، فان الذكريات، أي مايبقى في الذهن من بقايا الخبرات بأنواعها، انما هي في نفس الوقت حصيلة معرفية وادراكية ومعمل اختمار ومخزون استراتيجي (ان امكن استخدام هذا التعبير في هذا المقام)، وهي تشكل في النهاية الجذور الحية للاعمال الفنية الممكنة. ولكن الانتاج الفني ليس اجترارا لصور موجودة، انما هو خلق وتركيب ابتداء من عناصر متعددة المصادر، كما يتدخل الخيال الفني، وكذلك منطق العمل الفني ذاته. وقد أشرنا الى ندرة اشارات نجيب محفوظ الى مفهوم "الخيال" (قارن: "الحرافيش.. فكرت فيها حوالي سنة، واستغرقت كتابتها سنة أخرى، وكانت دفقة خيال، لايحتاج الى جهد كبير مثل الذي احتاجته الثلاثية"، ص ١٠٥) ولكن ربما كانت أهم مواقف نجيب محفوظ بازاء العمل الفني، وقد خرج من تحت يد الكاتب واستقل موضوعيا، هو تأكيده على استقلال هذا العمل الفني عن كاتبه الى حد اعتباره أهم في دلالته، أو أنه على الاقل ذو دلالة مستقلة، مما يقول به الكاتب وهو يقوم بدور الشخص العادي: "أسأل نجيب محفوظ: "احيانا احد تناقضا بين بعض مانقوله في احاديثك وبين ما اقرؤه في انتاجك الفني" أجابني باختصار: صدق اذن العمل الفني" (ص ٩).

إعادة تمحيص المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة

د. عبدالله أبوهيف

تواجه باحث المؤثرات الأجنبية في القصة العربية الحديثة عقبات كثيرة نشير إلى أهمها.

١ـ ندرة الأبحاث والدراسات المتخصصة حول هذا الجانب من تطور القصة العربية الحديثة، فاذا استثنينا دراسة حسام الخطيب الرائدة «سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية»[١]، ودراسة كوثر البحيرى «أثر الأدب الفرنسي على القصة القصيرة»[٢] فان عددا لايستهان به من الأبحاث والدراسات المعنية بالقصة العربية على وجه العموم، ونشأة القصة العربية الحديثة وتطورها وحاضرها من منظور عربي شامل أو قطري على وجه الخصوص هو المنتشر على أقلام النقاد والباحثين، على اعتقادنا ان مثل هذه الأبحاث والدراسات حول المؤثرات الأجنبية في مسار أدب معين تحتاج إلى مراكز البحوث العلمية وإلى فرق العمل التي تضم في أعضائها المختصين بالأدب المقارن والآداب الكلاسيكية واللغوية وغير ذلك.

٢ـ معاناة فن القصة كجنس أدبي تتفرع عنه أشكال قصصية متنوعة وثرة في تاريخ الأدب العربي قديما وحديثا، وما استتبع ذلك من فهم سائد في التثقيف المدرسي والتعليمي العالي حول الحصيلة غير المجدية من التراث القصصي العربي القديم، كما تضمنها الأدب الشعبي كألف ليلة وليلة، أو الفنون اللغوية المغالية في محسناتها البديعية وتزويقها اللفظي كالمقامات. والنتيجة عندهم، مادام هذا هو الحال مع الفقر الحاصل في التراث القصصي، فإن المجدى هو الأخذ عن الغرب. أما كيف كان الأخذ عن الغرب؟ فلا نجد بحوثا ودراسات تبل الريق. لقد انصرف عدد من الباحثين في العقد الأخير إلى العناية بالقصة العربية في تراثها الموغل في القدم وبينوا ذلك الغنى للقصص المقصص الباقي من العصر الجاهلي والعصور الإسلامية اللاحقة حتى مطلع القرن التاسع عشر[٣].

٣ـ من الملحوظ، ان ثمة استسلاما لهذا الفهم المدرسي السائد حول القصة العربية الحديثة وراهنها في أن المؤثرات الأجنبية هي الأقوى في نشوئها وتطورها واتجاهاتها. ولعل حليم بركات، وهو الروائي ورجل الاجتماع، يوضح دلالة هذه الظاهرة في كتابه «المجتمع العربي المعاصر»، إذ قال باختصار شديد:

«ولم تتقل الرواية والقصة القصيرة والمسرح والرسم وغيرها من الفنون بالتراث القديم كما أثقل الشعر، فلم تصنف بالحدة ذاتها بين قديم وحديث.. ويعود ذلك لأن هذه الفنون لم تكن تعتبر جزءا أساسيا من التراث الثقافي النخبوى رغم انها كانت موجودة ومنتشرة، فجاءت البدايات الاولى في عصر النهضة تقليدا، ليس للفنون العربية الكلاسيكية بل للفنون الغربية. رغم تراث ألف ليلة وليلة وحكايات كليلة ودمنة ورسالة الغفران وحي بن يقظان وأقاصيص

الأغاني ومقامات الحريري والهمذاني (التي قلدها ونسج على منوالها محمد المويلحي في حديث عيسى بن هشام وحافظ إبراهيم في ليالي سطيح)، اعتبرت الرواية والقصة منذ البدء فنًا جديدًا، فترجمت النماذج الغربية وقلدت تقليدا فجا» [٤٤]. ويتساءل المرء، بعد عرض تطور القصة العربية الحديثة كم كان هذا الرأي مجانبا للحقيقة التاريخية، ان عرض الموقف من المؤثرات الأجنبية ذاتها يوضح المسألة أكثر. وقد ساعد على تكريس هذا الفهم هيمنة فكر التبعية على الوجدان الثقافي العام، ولاشك أن مجرد التفكير الأدبي بهذه المسألة يعني خرقا لهذا الفكر ومجابهة، وكان أشار الناقد محسن جاسم الموسوي الى حدّ ما هذه المجابهة، عندما لاحظ أن المحاولات المتميزة في هذا المجال كانت لكتاب مهرة «كانوا يمتلكون وعيا أحسن بالواقع»، «فعندما يبتدىء الروائيون بمناقشة أنفسهم وتفحص الواقع نكون قد مضينا شوطا بعيدا لا في نقل الواقع بل في ملاحظته ومناقشته وفرض رؤيتنا عليه» [٤٥]. وقد نتج عن إشكالية مجابهة فكر التبعية في فهم واقع المؤثرات الأجنبية أمران هما:

أ ـ قلة الوثائق حول وعي القاص العربي الحديث لفنه، كالمذكرات واليوميات والملاحظات حول الشغل الإبداعي وتثقيف القاص، فكانت تجربة القاص العربي الحديث كتيمة غالبا، عصية على التنهيج والتقعيد والتنظير (السياق المعرفي والابداعي المنتظم والملموس في بيانات وشهادات وكتابات أخرى). وثمة كتب قليلة جدا حول تجارب القصاصين العرب كتبوها بأنفسهم مثلما فعل عبدالحميد جودة السحار وحنا مينه [٤٦] وكذلك هي المقالات التي كتبها أصحابها لرصد تجاربهم القصصية وتحليلها واكتشاف علاماتها الدالة. أما تصريحات القصاصين حول تجاربهم في المقالات والاستفتاءات وسواها فهي قليلة كما حدث مع نجيب محفوظ وجبرا ابراهيم جبرا وعبدالسلام العجيلي وعبدالرحمن الربيعي الذين جمعت، أو جمعوا بأنفسهم، أحاديثهم في كتب [٤٧] ومن جانب آخر قلة هم القصاصون العرب الذين كانوا نقادا كما هو الحال مع يحيى حقي ويوسف الشاروني وسهيل ادريس وعبدالرحمن الربيعي ونبيل سليمان [٤٨] وهؤلاء القصاصون النقاد عنوا بنتاج غيرهم قبل ان يكشفوا صنعتهم وتفكيرهم الأدبي بشغلهم القصصي.

ب ـ استئثار الشعر بفن النقد نظريا وتطبيقيا، بحكم مركزية الشعر وأولويته في التقاليد الأدبية العربية، فغابت العناية عن نقد القصة ونبش موروثاتها وتحديد طوابع نموها وظواهرها. وما تزال حتى اليوم الغلبة في النقد النظري والتطبيقي لفن الشعر حتى عندما يتعلق الأمر بدراسة قضية ثقافية مركزية أو الظواهر الفنية الشاملة. من المعروف أن المؤثرات الأجنبية تكون عن طريق الاتصال المباشر أو الترجمة ونتعرّف بايجاز الى هذه المؤثرات من خلال مناقشة:

١ـ د. حسام الخطيب (في سورية).

٢ـ د. محمد يوسف نجم (في لبنان).

٣ـ د. نعيم اليافي (في بلاد الشام).

٤ـ عبدالعزيز عبدالمجيد، عبدالمحسن طه بدر (في مصر).

٥ـ د. كوثر عبدالسلام البحيري (في مصر)[٩٩].

وإزاء فقر الوثائق الدالة على وعي القاص لثقافته وتجربته وذاته فإننا سنتعرف إلى المؤثرات من خلال هذه الأبحاث القليلة ريثما يسعف الوقت بفريق من الباحثين يتقصى مثل هذه الوثائق في الصحف والدوريات وبطون الكتب غير المتخصصة بالقصة.

تعد دراسة الخطيب الأكثر نموذجية في تقصي سبل المؤثرات الأجنبية وتأثيرها على القصة العربية في قطر واحد هو سورية وقد أشار الخطيب في مقدمة دراسته إلى صعوبة هذا البحث، «وذلك لعدم وجود دراسات رصينة عن المجتمع العربي في سورية خلال هذا القرن بل عن تاريخ سورية الحديث بوجه عام. ولم تكن هذه هي الصعوبة الوحيدة، فهناك صعوبة التوصل إلى الدوريات ولو أنها ترجع إلى فترة حديثة جدا، وهناك مشكلة تحديد تواريخ القصص المدروسة لأن عادة اثبات تاريخ الطبع على الكتاب لم تتأصل بعد، وهناك في الأساس مسألة العثور على الكتب التي ألفت خلال مراحل لم يكن نظام الإيداع في المكتبات العامة قد عرف فيها أو روعي مراعاة دقيقة» [١٠٠] على أن المصدر الأهم لدراسة المؤثرات الأجنبية هو بيانات القصاصين عن تجاربهم القصصية نفسها، والمناخ الثقافي والنقدي الذي تنتج في ظلال القصة، فقد يعترف قاص بتأثره بأسلوب أو فكرة أو تقنية، ثم لايظهر هذا التأثر في إنتاجه، والعكس صحيح.

إن المهم في دراسة المؤثرات الأجنبية هو عدم الركون إلى التعميم، وإيثار تقصي سبل هذه المؤثرات وأشكال ظهورها في القصة نفسها.

واذا نظرنا إلى رافد الترجمة فسنجد تأثيره ضعيفا بالقياس إلى الاتصال الشخصي، ومرد ذلك إلى أن المترجمين حتى نهاية الحرب العالمية الثانية لم يتوفروا على جدية في اختيار مترجماتهم أو دقة في الترجمة، فمالت الترجمة في المرحلة الأولى الى السهولة والابتذال، على عكس الكتاب المحافظين الذين تزودوا من التراث، واستمروا بالتقاليد الأدبية، مواثمين بين أساليب الخطاب القصصي التي تستدعيها حاجات الصحافة وحاجات الذوق الجديد للقراء العرب، وثمة إحصاء لافت للنظر قام به محمد يوسف نجم للترجمات القصصية منذ ١٨٨٠ الى عام ١٩١٦، وهي ترجمات في غالبيتها لكتّاب لاقيمة فكرية أو فنية لهم في سياق الأدب الفرنسي نفسه، وقد غلب على الترجمات التصرف أو الاقتباس.

أما المترجمون الذين حرصوا على الترجمة، فلعل ماقاله كرم ملحم كرم. رائد القصة الحديثة في لبنان، عن صديقه طانيوس عبده، شيخ المترجمين في هذه الفترة يكشف عن المستوى المستهتر والمتردي لترجمة القصة، والذي لايفيد بعد ذلك:

«ولم تكن الترجمة في عرف طانيوس عبده سوى أداء المعنى ـ وهيهات... وهو شر ماتبلى به مستنزلات الالهام. فالمنشىء مع التفاته الى المعنى يضن بالمبنى ان يهون وقد نضده في ديباجة مختارة اللفظ، مشرقة الصياغة، مما أهمل طانيوس حتى كاد يكون من المؤلف على أميال رحاب. وعذره ان ماتقله عن الفرنسية ليس من الروائع ولم يترجم في معظم ماتقل غير القصص العام

المتواني في رحبة الأدب السمين وليس يعتصم بمنعة البقاء. . على ان العذر الصادق لايجاوز ضؤولة المام طانيوس باللغة الفرنسية. فيقرأ ويستدل مما يثب في عينيه من بيان على مرمى المنشيء، ولايلبث ان يطوى الكتاب ويميل على ترجمته بما تراءى له منه، فيكتب الصفحات تلو الصفحات دون ان ينعم النظر فيما خطت يمينه فلايمحو كلمة وليس يستطيب المحو، ولايتعمد البلاغة وجودة العبارة، وهو مبهما على برم وربما على نفاد، بل يكتب بلغة واهية الأنها واضحة. فلاتعلو لغة العامة بسوى انطباقها على احكام النحو. وحجته ان القصة يجب تذليل معانيها لكل ذهن لئلا يتحاماها من تقهقر على النفاذ الى صفايا البيان. وهذه البراءة من الأصل ان تكون تجوز في بعض فصول مستفيضة تحفز الى الملل، فليست مما يرضى عنه الاخلاص للفن في الشطر الأوفر من النقل، والا أصيب المتن بالتحريف الناخر ولقي الكاتب والكتاب ممن يترجمها غضاضة يترفعان عنها. فلا يلم ببدائعها من يقرأهما في اللغة العربية ولا تستبقي هذه اللغة الأثر المنقول وهي المستهينة بالغث الشحيحة بالنيف» [١١].

وهذا ماجعل ناقدا آخر مثل عبدالمحسن طه بدر يسمى هذا النوع برواية التسلية والترفيه، وهو الغالب عموما على القصص المترجم في المرحلة الاولى. ويعزو هذا الناقد الاسباب الى ضعف ثقافة المترجين واهمامهم، وغلبة عناصر الاثارة والحب والمغامرة على الانتاج المترجم، وضعف القيمة الفنية للمترجمات، والتشويه الكامل للقصص المترجم، وضعف لغة الترجمة، والخضوع لذوق أنصاف المتعلمين من القراء، والخوف من الاصطدام بالبيئة. . . الخ [١٢].

أما الترجمة المؤثرة، فيشير تتبعها الى عناية القاص العربي بالمكونات التراثية بالدرجة الاولى، فقد كان القاص العربي الحديث واعيا لوجود القصة الغربية وتطورها، وواعيا لاشكال تراثه القصصي، ومع ذلك لم يلجأ الى الغرب بل صاغ قصصه وفق ماوعاه وخبره، تحقيقا لغايتين هما، كما أشرنا، حاجات الصحافة وحاجات الذوق الأدبي من جهة، وموقف القاص النقدي من القصة الغربية نفسها، أي وعيه بعملية انتاج قصته ضمن اللحظة الحضارية وتطور مجتمعه، من جهة اخرى.

لقد حاولت كوثر البحيرى أن تتقصى أثر الأدب الفرنسي على القصة القصيرة فوجدت مايلي:

- ان لون المقاومة قد أثر على القصة من الناحية الشكلية. أما من ناحية الجوهر فان التأثير الأكبر كان «لألف ليلة وليلة»، فخر القصص، التي سوف تكون ملهمة لبعض كتاب القصة ومع ذلك، فان القصة المصرية في تطورها من الناحية الفنية ليست مقامة ولا قصة من قصص «الف ليلة وليلة»، ولكنها قصة معاصرة مستقاة رأسا من الأدب الفرنسي [١٣].

الا أن هذا الرأى لايصمد أمام تقصي حجم المؤثرات الأجنبية، ولاسيما الفرنسية في دراستها، ففي المرحلة الأولى، تساءلت البحيري:

لماذا حاول الكتاب العرب من قصصيين ونقاد في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر احياء شكل المقامة؟ ومن بين النقاد نذكر ناصيف اليازجي (اللبناني) الذي كتب «مجمع

البحرين» وعبدالله فكرى (المصرى) الذي كتب «الآثار الفكرية» وهي مقامات اجتماعية هادفة، ومن بين الروائيين، نذكر على مبارك في رواية «علم الدين» ومحمد المويلحي في «حديث عيسى بن هشام» وحافظ ابراهيم في «ليالي سطيح».

ثم تعزو السبب الى نوع من الرغبة في الحفاظ على التراث أو العزة العربية [١٤]. انهم اذا تبنوا فكرة كتابة قصص بالمعنى الحديث للكلمة سوف يحاولون، بدافع من عقليتهم المحافظة أو لتأثرهم بالقديم، أن يكسبوا قصصهم شكلا قديما تقليديا مثل شكل المقامة أو قصص «ألف ليلة وليلة»، ومثالهم على مبارك ومحمد المويلحي وحافظ ابراهيم وأحمد شوقي، على الرغم من صلتهم جميعا بالأدب الفرنسي، سواء من قريب أو بعيد. وتقول بصريح العبارة، وهو تأكيد على استمرار التقاليد الأدبية العربية: «وقد اقتبسوا من هذا الأدب ـ تقصد الفرنسي ـ فكرة القصة في قالبها الحديث الا أن طابعهم المحافظ وحرصهم على التعلق بالتراث العربي حال بينهم وبين التخلص كلية من تأثير التقاليد» [١٥].

وبعد مقارنتها للترجمات عن الفرنسية، أكدت ماسبق قوله، ان هذه المجموعة من كتاب القصة كانت تعمل بدافع من حاجة اجتماعية للتثقيف والتسلية، وقد فضلت أن تكسو قصصها بغلاف قديم اما خوفا من الجديد، واما بدافع من عزة الحفاظ على القديم.

أما رأيها بأن هذا الغلاف القديم خداع، وأن جوهر هذه القصص يدين بالكثير للادب الفرنسي [١٦] فلا يصمد للبحث، لأن طول القصة أو قصرها ليس خصيصة للقصة الفرنسية وحدها، فثمة سرد قصصي طويل وقصير في تراث الشعوب كلها، ومنها التراث العربي كما رأينا، وكذلك هو القول بشأن موضوعات القصة الاجتماعية والسياسية أو الاخلاقية.

ويعزز رأينا في قوة التقاليد الادبية في تطور القصة العربية الحديثة ازاء المؤثرات الاجنبية أن مترجمي القصة انفسهم مثل رفاعة الطهطاوي (مغامرات تليماك)، ونجيب الحداد (الفرسان الثلاثة لدوماس الابن) ومحمد عثمان جلال (مترجم برنار دان دي سان بيير وراسين)، وحافظ ابراهيم (البؤساء) والمنفلوطي (لبعض القصص الفرنسية)، والزيات (رافائيل)، ان هؤلاء المترجمين قد راعوا خط تطور الذوق المصري بالدرجة الاولى، ولم يعنوا بالترجمة الدقيقة أو الحرفية.

كان التعلق بالمشجاة (الميلودراما) مناسبا لنمو الطبقات الجديدة في المجتمع العربي، الطبقة الوسطى والبرجوازية، ومناسبا للفجائع القومية التي صارت الغالبة على الوجدان العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر.

ومع نهاية الحرب العالمية الاولى، دخلت الترجمة اتجاهات متباينة منها الدقة والاختيار السليم، كما لدى طه حسين ومن تلاه، وهو اتجاه ضعيف حتى نهاية الحرب العالمية الثانية. وهنا يتساءل الباحث عن مدى صحة الصاق المؤثرات الاجنبية بتطور القصة، فقد ظهر مقلدون ومقتبسون للقصة الغربية، ولا سيما الاجتماعية الاخلاقية الاصلاحية والعاطفية التي كتبها قصاصون من بلاد الشام ومصر مثل نجيب الحداد ونبيه هاشم والبستانيون (سليم وسعيد

واليس) ،الا ان تأثيرهم لايذكر في تطور القصة العربية الحديثة اد لا يجد المتتبعون ذكرا لنتاجهم الا في المصادر التاريخية ،فكيف بتأثيرهم على القراء أو الكتاب أو تطور الدوق الادبي أو الشعبي، وغني عن القول انه لا تطبع أعمالهم الا مرة واحدة حين ظهورها آنذاك . .

أما القصاصون المجددون في الفترة الثانية ،أمثال جرجي زيدان و فرح انطون ومحمد حسين هيكل والمفلوطي ،فقد رفضوا التأثير المباشر الاحتني وعاليتهم اتصلوا مباشرة بالادب الفرنسي و أتقنوا اللغة الفرنسية . ولاشك ،ان الربط الميكانيكي بين المؤثرات الاجنبية وتطور القصة العربية الحديثة لايوافي الحقيقة التاريخيةو الحقيقة الادبية ، لأن البارز في ترجمة القصاصين العرب هو الوعي الحاد الى حد التأزم بالعرب ازاء شعور الهيمنة الثقافية المبكر ،وما استتبعه من مشكلات واشكالات ، ومنها تكون الاجناس الادبية الحديثة .

ففي المرحلة الثانية ، كان الصراع على أشده في ذات القاص العربي الحديث ،وحتى نهاية الثلاثينات والقصاصون يرفضون التبعية ويتمسكون بالتراث ، وعلى الرغم من ظهور بعض المؤثرات الاجنبية في السرد العربي الحديث عند طه حسين (مصر) ورضا حوحو (الجزائر) وصالح السويسي (تونس)ومحمود احمد السيد (العراق) ورئيف خوري (لبنان)، (وهم من احيال مختلفة) فان تنازع التأصيل قائم . ليس نضج القصة أو ذروة تطورها أو أوج اكتمالها هو التغذي من الآداب الاجنبية بل الاستفادة منها على اساس سيرورة التقاليد الأدبية ، التي شكلت عناصر الصراع في ذات القصاصين العرب ، فجعلت قاصا متمرسا مثل طه حسين يرفض تسمية كتابه (المعذبون في الارض)(١٩٤٩) قصصا بل كتابا قصصيا .

وتقدم تجربة رئيف خوري (١٩١٢ـ١٩٦٧) وهو أديب وقاص وناقد بارز في لبنان ، مثالا للاعتدال في تلقي المؤثرات الاجنبية عن وعي حاد بالذات والاصالة الثقافية ، اتصل مباشرة بالآداب الاجنبية ولكنه شأن الكثير من المفكرين والأدباء النهضويين والحداثيين سعوا الى دور المثقف العضوي المنتمي الى أمته ، والمرتبط بمجتمعه وتقدمه ، فعاد الى احياء القصص العربي القديم، واستعاد بعض عناصر السرد العربي حريصا على الطابع التعليمي لأدبه ، وتوظيف التراث في أدبه وفي معركة الوجود العربي [١٧] . ويؤكد الخطيب هذه النتائج ايضا ، فالذين استفادوا من المؤثرات الاجنبية مباشرة كانوا الحلقة الأضعف في تطور القصة العربية الحديثة ، على الرغم من انتظام الترجمة واتساعها وتنوعها وشمولها لآداب لم تكن تعرفها من قبل ، كالأدب السوفييتي ، والآداب الاسكندنافية وعلى الرغم من دخول الترجمة الميادين الراهنة للآداب الاجنبية واتجاهاتها ، كالتعرف مباشرة الى حد (التلقف السريع) للأدب الوجودي واللامعقول والعبث والاتجاهات الحداثية الأخرى، كالرواية الجديدة .

لقد تغير موقف كتاب القصة من المؤثرات الاجنبية ، فكانت الثقة بالنفس . الى حد نقد التجربة الغربية وازدرائها [١٨] .

فقد عبر هاني الراهب على سبيل المثال عن نقد قاس مبكر لبعض أهم اعلام القصة الحديثة كديستويفسكي وليوتوستوي وجيمس جويس وهمينجواي وفوكنر وداريل حتى انه بدا

كالبهلوان متقافزا فوق اساليب هؤلاء المعلمين دون ملموسية واضحة في تجربته آنذاك كأن يقول : (ربما لأن في كل من (الاخوة كارامورزف) و (الحرب والسلم) و (يوليسيز) مائتي صفحة يمكن حذفها . وربما بسبب من اسراف همينغواي اذ يرص عشرين صفحة بتفاصيل ودقائق عديدة من الحوار والحادثة ليقول شيئا يمكن قوله بصفحة ونصف باستثناء (الشيخ والبحر) .

وعزز هذا الموقف وعي التراث على انه سبيل للاصالة ،ووعي الآخر ،(الغرب) على انه الهيمنة والتبعية . انه الموقف النقدي لكتاب القصة الذين اتصلوا بالآداب الاجنبية مباشرة او قرأوا نصوصها مباشرة . ثم شرعوا يخوضون تجاربهم ، مطورين تقاليدهم في مسارب شتى ، والحاسم في ذلك كله ليس المؤثرات الاجنبية او المكونات التراثية فحسب بل وعي الشروط التاريخية والاجتماعية والثقافية بالدرجة الاول

لاشك ، ان تطور اي فن مرهون بعاملين اساسيين هما التقاليد الادبية والتطور الحضاري لمجتمع من المجتمعات اما الخصائص الفردية والمؤثرات الاجنبية فهي أدخل في ذينك العاملين ايضا . لأنهما يندرجان في محطة التطور الحضاري بالاستناد الى قواعد التقاليد الادبية في الوقت نفسه ، فالخصائص الفردية لاتنبت في فراغ ، والمؤثرات الاجنبية لاتفعل فعلها بمعزل عن التطور الاجتماعي والثقافي ولعلنا نعاود تمحيص المؤثرات الاجنبية في سياقها التاريخي على تطور فن القصة العربية الحديثة من خلال الحوار المتصل بين عناصر الفن القصصي في مجتمعه أولا وازاء نظريته ثانيا ، وضمن واقعه الفني ثالثا ، وفيما طمح اليه من رؤية فكرية وفنية رابعا ، ثم نستعرض الصور الدالة على فهم القصاصين للبناء الفني للقصة ، ونقدم تفسيرا للتحولات التي كونت القصة متأثرة بالغرب في مراحل تغيرها الكبرى

١ ـ حوار القصة والمجتمع

تعد القصة العربية الحديثةانحازا تحديثيا اكثر من بقية الاجناس الادبية العربية الاخرى فقد تطورت كثيرا منذ منتصف القرن التاسع عشر الى يومنا هذا ، واذا كانت المعضلة هي بحث سيرورة التقاليد الادبية في القصة العربية الحديثة ، فان العلاقة بين القصة والمجتمع تضيء محرى هذه السيرورة ، وتكشف عن حجم المؤثرات الاجنبية ، والمكونات التراثية في الوقت نفسه .

لقد فهم تحديث القصة العربية على انه بلوغها مبلغ النضج ، ويلخص الباحثون هذا النضج بأنه جودة التوصيل ، ومن سماته الاسلوب التصويري والشخصيات المعقدة والابتكار والبناء المتماسك والموضوعية الفنية . . الخ . . . "[١٩]" .

على ان نقد القصة في المراحل التالية ، سيرى في هذه السمات خصائص لاتعني القصة وحدها . بل تمس أجناسا أدبية أخرى كالمسرح على سبيل المثال ، حين اكتشفت آليات السرد والوحدات الحكائية وغير ذلك "[٢٠]". ان ذلك الفهم للنضج الفني ـ كما ذكرنا ـ يستند الى انجاز الغرب الأدبي الذي يرى القصة الغربية ومثالها كتاب أواخر القرن الماضي وعلى وجه التحديد الآن بوموباسان .

بينما لاحظنا في الفصل السابق أن القصة الغربية مرحلة في تطور فن القصة، وأن القصة العربية ومنها الرواية العربية، لم تكن تقليدا للتراث، بل كانت رحلة عسيرة لتكون الأجناس الأدبية الحديثة في خضم التطور الحضاري والاجتماعي الهائل الذي عاشه العرب منذ عصر النهضة في مطلع القرن الماضي، وان التحدي الحضاري هو الذي قاد هذه الرحلة على أنها وعي للذات بالدرجة الأولى. وبعيدا عن ملابسات مفهوم النهضة ومفهوم التحديث [٢١]، فان الأجناس الأدبية الحديثة تشكلت وسط الصراع مع الغرب، وخرجت القصة العربية الحديثة من منعطف وعي الذات استنادا لحاجات مجتمعية أولا، وتلبية لأحلام الهوية ثانيا[٢٢]. واذا كان كتاب ((حديث عيسى بن هشام)) علامة في تطور القصة العربية، فان غالبية البحوث تؤكد على أنه حديث وعي أوجد أشكالا فنية متباينة في الكتاب نفسه مواكبة لتعايش أجيال مختلفة المشارب والأهواء، وان التحول الاجتماعي والحضاري ولد تحولا أدبيا في مستوى التعبير والدلالات، فيه من رواسب المقامات وبذور الرواية وصور المسرحية ما في حياة القوم من احتكاك العمائم والطرابيش [٢٣]، وفي دراسته المعمقة لأثر التطور الحضاري على تطور الاشكال القصصية العربية في مصر، لاحظ يوسف الشاروني علاقة وثيقة بين النضج الحضاري ونضج الشكل القصصي [٢٤]، والنضج لايعني التجديد وحده، بل يفيد تراكم خصائص معرفية وفنية وعلمية في تشكل القصة تستجيب لتحديات الحداثة على أنها تحديات حضارية لابد من مواجهتها ومن أبرز ماتتيح

علاقة القصة بالمجتمع، في ضوء تطور الأشكال القصصية ما يلي :

ـ ان ثمة علاقة تبادلية بين حاجات المجتمع وحاجات الفن. فقد دل مسار تطور القصة العربية الحديثة على أن الفن يبنى على ضوء الواقع مثل المفاهيم جميعها، فالمفاهيم لا تلبس الواقع ولا تجتلب، والفن لا يخلق الواقع على مقاسه، بل الواقع هو الذى يصوغ فنونه، وقد كان العامل الرئيسي في تطور القصة العربية الحديثة هو أن القصاصين ربطوا فنهم بحاجات مجتمعهم، فحددت حاجات المجتمع حاجات الفن، وتطورت الأشكال القصصية من الأبسط الى الأعقد، ومن التقرير والمباشرة الى التحليل والتصوير والتعبير الجمالي عن التطورات الاجتماعية والحضارية المستجدة، وربط القصاصون انتاجهم القصصي بتحولات مجتمعهم الكبرى، منذ الشيخ علي مبارك الى عبدالرحمن منيف، مرورا بأعلام طوروا القصة العربية باتجاه انجازها الحديث المتصل بتقاليده القومية، كالمويلحي والمنفلوطي ونعيمة ولاشين والحكيم وطه حسين وفؤاد الشايب والعجيلي . . وغيرهم.

لقد اعتنى هؤلاء القصاصون بوسائل الاتصال على أنها وسائل توصيل وتأثير في الوقت نفسه، كالصحافة والكتاب، والاذاعة المسموعة والمرئية فيما بعد، في مواجهة الأمية والأمية الثقافية وهذا ما أنعش المحاولات البدائية للقصة، كالصورة القصصية أو اللوحات القلمية، أو التحقيق القصصي، أو المقال القصصي، ولا شك، أن القاص العربي كان يعرف، وهو يقبل على كتابتها، أنه يمزج فن القصة وفنون الاعلام الصحفي [٢٥]

ـ تراجع التماهي الذى يدغم بين صوت القاص وصوت الفن، بين خطاب القاص الشخصي، نفس القاص ومعتقداته واهواؤه ومراجه وتفكيره، وخطاب الفن ولا سيما رؤيته الموضوعية، الفكرية والفنية كما تمليها حاجات الفن، لا حاجات الدعوة والتبشير والاصلاح الاجتماعي وحدها. ويرى بعض النقاد أن تطور الموقف الفني للقصاصين باتجاه السرد والحكائية وضبط الحوافز هو الذى انعطف بموقفهم الفكري، وكانت مقدرة القاص العربي الحديث على أن يكون « حكيواتيا » عن التجربة العربية الناهضة سبيله الأول الى تخليص فنه القصصي من سيطرة التماهي بوصفها عيبا فنيا يضاف الى العيوب الأخرى"[٢٦] . ومن أبرز الكتاب الذين يظهر التماهي ولوازمه في فهم القصصي نشير الى طه حسين وعبدالسلام العجيلي، الأول في تغليب النص السيري بنزوعه الى المثاقفة، والثاني في تغليب العنصر السيرى بنزوعه الى استخدام الثقافة العلمية من واقع عمله كطبيب.

ـ تراجع الحضور السلبي للغرب شيئا فشيئا ازاء تعاظم وعي الهوية لدى القاص العربي الحديث. بمعنى ان الشغل القصصي منذ مطلع السبعينات لم يعد محكوما بهواجس التأثير السلبي للمثاقفة، فقد ارتفعت قامة الابداع في أرض تجربته، وضمن تاريخه، وتعكس هذه النظرة تفريقا بين اكتشاف التقدم الأوربي واكتشاف الأجناس الأدبية، فالذي اكتشف هو آلية الصراع مع الغرب وليس هذه بالضرورة صراعا مع التحديث.

لقد وعى القاص العربي الحديث عدوه الغرب، كما أشرنا، وهذا لا يمنع من اكتشاف أنظمته المعرفية والفكرية. وفي ميدان القصة، اكتشف نظام القص ـ السرد ـ الحكائية تفاعلا مع الحضور الايجابي لمعنى التراث الغربي. وجوهر المسألة، هو نفي التبعية من أجل وعي «مخاطر هامشية الحياة العربية الناجمة عن تبعيتها لمركز خارج ذاتها»[٢٧] . وقد لوحظت المحاولات الواعية للاستقلال في عمليات تأصيل المسرح العربي، وجرت، وتجري، في عقدي السبعينات والثمانينات، مثل هذه المحاولات الواعية في عمليات تأصيل فن القص كما سنرى في الفصل التالي، أي أن سيرورة التقاليد الأدبية في القصة العربية الحديثة ثقافية وحضارية مثلما هي فنية وتقنية.

٢ ـ حوار الواقع والنظرية:

ان تشكل جنس أدبي يعني ـ فيما يعنيه أساسا ـ تبين حدوده شكلا فنيا يتمايز عن أشكال فنية، ولو جاورت تخومه أو امتزجت بفضائه، فالقصة ليست جنسا أدبيا صافيا، لأننا نجد قصة شعرية، والدراما هي بالأصل فعل ومعوله الفني هو تناميه باتجاه حبكة ما، ونقاد الأدب المترمتون يميزون الحوارية عن القصة، أما الشكلانيون فربما كانوا هم النقاد الذين كشفوا عن تقنية القصة من خلال السرد والتحفيز، ولم يكن هذا الكشف تطورا مفاجئا، فقد كان الحديث معروفا قبل الشكلانيين عن السرد والتحفيز[٢٨] ، ولكن الشكلانيين بالذات هم الذين ربطوا بينهما من أجل وضع لنظرية القصة تحيط بتخومها مع الأجناس الأدبية الأخرى وتحدد علاقاتها

مع الاشكال السردية الأخرى التي تمتزج بمضانها كأن تستخدم القصة في الشعر، أو الفعلية في المسرح. وقد تأخر مثل هذا الفهم المتقدم لنظرية القصة في الأدب العربي الحديث حتى مطلع السبعينات من القرن العشرين بفضل اسهام الشكلانيين، والامتاج البنيوية والتكوينية واللسانية التي خالطت الشكلانية خلال سنوات السبعينات.

لقد وجه لوم شديد الى تكون الناقد العربي الحديث، ومثله المثقف على وجه العموم، «كمستغرب سواء تم ذلك في الوطن العربي أو في الغرب»، وقد عكس هذا التكون استلاب الناقد على اداة الانتاج الثقافية العليا، الجامعة، حيث يعاد انتاج الاخضاع الثقافي. فالاستاذ تابع ثقافي للمركز على الأغلب، والطالب ناقل، ضمن آلية التبعية والنقل التي تسم المرحلة. ان الاخضاع الفكري ينتج التبعية الثقافية، والتبعية الثقافية تنتج الاخضاع الفكري. وهكذا استتباع ثقافي وانتاج الفكر اللاتاريخي، إلا أن هذا اللوم والنقد القاسي أثمر في العقدين الأخيرين بزوغ وعي نظري بالواقع الأدبي في قلب آليات الاخضاع الفكري والتبعية، ولا شك أن اسهام الشكلانيين ملحوظ في تدعيم صور الواقع والنظرية [٢٩].

لقد ظل التفاوت قائما في الواقع الأدبي وهو يصوغ تجاربه الشكلية والفنية والفكرية والنظرية الأدبية التي يجرى وعيها ببطء وسط تفاعلات ثقافية وايديولوجية واجتماعية هائلة، ولعلنا نحدد إطاراً لبحث هذا الأمر من خلال توضيح النقلة من مراعاة تطور المجتمع الى مراعاة تطور الفن من جهة، ودرس هذه النقلة في اطار وعي الغرب أو وعي الهوية من جهة أخرى. ثم نكتشف جوانب من حوار الواقع والنظرية في جوانب:

- القومي والقطري في الأدب العربي الحديث.
- خبرة الكاتب والناقد والقاري.

لم يعد مجديا الحديث عن الادعاء القائل بأن القصة فن اوربي مستورد يمد جذوره في الثقافة الأوربية، وليس له أية جذور في تراثنا العربي الذي يعد تراثا شعريا بالدرجة الأولى [٣٠]. لسببين سيطين الأول هو غنى التراث العربي بفنون السرد والنثر معا، من علوم الكلام الى العلوم المختلفة الى النثر الفني، والثاني هو حداثة القصة الاوربية نفسها وفق الفهم الذي يدور الادعاء حوله، وهذه في جوهرها عملية تغريب، واستمرار للاستلاب الثقافي، لأن هؤلاء المثقفين والنقاد يبحثون ليس عن الاشكال الأدبية، بل جذورها، أو حتى المضامين الأدبية في الغرب نفسه، ناسين أو متناسين أهمية الجدل العميق والمستمر بين الأدب والواقع، والذي يتم على مستوى الشكل الأدبي بقدر ما يتحقق في المضامين والموضوعات الأدبية ذاتها [٣١].

وفي هذا المجال نشير الى أن القيم الفنية لا تؤخذ من قيم الرواج، فالكاتب الرائج ليس مقياسا لتطور الفن، واذا كانت روايات التسلية والترفيه هي الرائجة ولا سيما في مرحلة النشوء والتخلق، فانها لم تكن مؤثرة وفعالة في تطور القصة العربية الحديثة، وسرعان ما نسيت قصص نسيب المشعلاني وشاكر شقير وطانيوس عبده ومحمد لطفي ونعوم مكرزل وسواهم، لتظل شاخصة للعيان القصص والروايات التعليمية والتاريخية والاجتماعية التي سميت في تطورها

اللاحق « بالرواية الفنية » قياسا الى نضوج الوظيفة وبناء العقدة ورسم الشخصيات وغير ذلك[٣٢].

لقد ارتهنت روايات التسلية والترفيه بذوق القراء وحاجات وسائل الاتصال بالجماهير اساسا، وفي مقدمتها الصحافة فترجمت روايات الغرب العاطفية والرومانسية وروايات المغامرات والمصادفات والغرائب أو وضعت في اطارات أخرى وبيئات عربية أو مقاربة لها، اقتباسا أو اعدادا أو تصرفا بالترجمة أو اعادة كتابة.

وفي مرحلة تالية، مرحلة التأسيس لقصة عربية حديثة، تحتفظ قصص وروايات معروف الارناؤوط وعلي خلقي وميشيل عفلق وفؤاد الشايب بقيمة فنية على التطور أكثر من قصص محمد النجار بكثير، لأن الأخير رضي بدور هامشي وآني وزائل هو ارضاء حاجات قرائه.

لقد قام محمد النجار بنقلة لا تخفى على المتتبعين هي تمسكه بالسرد الخبري والصورة القصصية ولكنه أثقل كتابته القصصية بالمصادفات والقدرية وبعض التحكميات التي جاوزها فن القصة كالنزعة الخطابية والولع بوصف السلوك الشاذ والطريف وفقر التحليل لصالح امتاع القارىء وتسليته[٣٣].

وفي مرحلة تشكل القصة العربية الحديثة منذ الاربعينات حتى اليوم نجد أن الكاتب الأكثر رواجا في الخمسينات هو احسان عبدالقدوس، ولم يكتسب قيمته من شغله القصصي، بل من مخاطبته لجمهور محدد من القراء هو النساء والشباب بالدرجة الأولى، رضي أن يخاطب عواطفهم في لبوس موضوعات سياسية واجتماعية واخلاقية يجارى فيها الذوق العام[٣٤].

ان النقلات في تطور القصة العربية الحديثة هي حاصل مراعاة تطور المجتمع ومراعاة تطور الفن القصصي في الوقت نفسه، ومن هذا الجدل العميق بين الواقع والنظرية تشكلت القصة العربية الحديثة، وبهذا كان دور القصة المترجمة أو المقاربة لها أو التي تدور في فلك التقليد المباشر للقصة الغربية هو الأضعف، على الرغم من شيوعه ورواجه، أما شغل القاص العربي الحديث فكان صامتا يخوض تجربته الخاصة في تشكيل قصة عربية أمينة لايقاع عصرها وواثقة من أرضيتها الثقافية، وقد تبدت ملامح التجربة في انطلاقة القصة من تعبيرها عن الواقع العربي ومواكبة التحولات الاجتماعية أو التمهيد لها، في بلورة الطبقة الوسطى من أحشاء المجتمع الاقطاعي في القرن التاسع عشر، وفي نهوض طبقة الفلاحين والعمال وطبقة البرجوازية الصغيرة في القرن العشرين، حيث ارتبطت هذه البلورة بالظروف القومية وظروف الاستعمار والاستيطان الاستعماري وسقوط الهيمنة العثمانية حتى عام ١٩١٦، وظروف الاستعمار الجديد وقيام الكيان الصهيوني العنصري على أرض فلسطين، وتكون الدول العربية المستقلة أو شبه المستقلة، أي أن أحلام بناء مجتمع عربي حديث تعارضت بداتها، بتأثير الاستعمار والاستعمار الجديد والكيان الصهيوني، مع قيام نظام عربي أو أنظمة عربية قادرة على انجاز هذه الأحلام، وقد طبعت هذه الخيبة القومية بطوابعها القاسية والمريرة التطلع الى تحديث المجتمع العربي، وألقت بثقلها

الباهظ على تحقيق الهوية القومية في الثقافة العربية، بل وجدت غالبا عوامل مدمرة أو ضاغطة على الوجدان القومي وذات الابداع العربي"[٣٥].

ونستطيع أن نشير دون مبالغة الى أن أهم صراعات الأدب العربي الحديث منذ عقدين من الزمن تتبدى في الغزو الثقافي الامبريالي الصهيوني للأمة العربية وفي سياسات التطبيع الثقافي اثر اتفاقيات كامب ديفيد عام ١٩٧٩ ومعاهدة السلام بين مصر والكيان الصهيوني عام ١٩٨٠"[٣٦].

لقد ارتهن التعبير عن الواقع العربي ومواكبة التحولات الاجتماعية الكبرى لمتشكلات الهوية، بمعنى التعبير الأصيل عن البيئات العربية، والاسهام في تكون الذوق الفني العام عبر ترشيد وسائل الاتصال بالجماهير، والانفتاح العقلاني على القصة الغربية الذي ينفع في المواءمة بين أدوار القصة التعليمية والتربوية من جهة، وخصائص القصة الجديدة في انتاجها وتلقيها وانتشارها من جهة أخرى، وبتعبير آخر، المواءمة بين التعبير الفني الناجع، والانتماء القومي والعصرنة.

ولعلنا نتلمس دلالات لذلك في هذه الجوانب:

- القومي والقطري في الأدب العربي الحديث:

لدى دراسة تطور القصة العربية في أي قطر من أقطارها نجد الملامح نفسها كما هو الحال في الانبثاق من الأشكال القديمة اياها كالمقامة والليالي والحكايات، وفي الميل الغربي ترجمة أو مقاربة للترجمة، وفي الاعتماد على أشكال تختلف عن الموروث العربي والمؤثرات الغربية مباشرة كالمقال القصصي أو اللوحات القلمية أو الصور القصصية، أو الكتاب القصصي أو السيرة الأدبية، وما هذه الأشكال الا تطعيم للسرد العربي أو السرد الغربي بما تمليه حاجات وسائل الاتصال، ولا سيما الصحافة حتى وقت قريب.

ان تطور القصة العربية في الخليج العربي، ومثله في الاردن والسعودية والكويت واليمن، لا يختلف كثيرا عنه في الأقطار العربية الأخرى[٣٧].

وثمة حقيقة يعترف بها المثقفون العرب وكثير من المستشرقين الجدد هي وحدة التطور الثقافي العربي، والمسيرة الواحدة لتكون الأجناس الأدبية العربية، فقد سألت هيلاري كيلبا تريك في مقالتها « الرواية العربية تقاليد واحدة »: هل الرواية العربية موجودة؟

وعلى الرغم من اقرارها بأن تطور الرواية العربية في الأقطار العربية الأخرى كان بطيئا بالمقارنة مع مصر، فانها تؤكد أن عملية تشكل القصة والرواية في الأقطار الأخرى كاد يبدو مماثلا ولو وصفت بدايته بالسرعة وفقر الأصالة وضعف التعبير في بعض الأحيان، الا أنه وصل الآن الى مرحلة الاستقرار والثبات والتماثل العربي.

وتستند هذه المستشرقة في تقديراتها الى دراسة معمقة للرواية العربية في مصر، والى ثقتها في نقاد هذه الرواية المصريين الذين اعتمدت على حصافتهم في تثمين روايات كثيرة تعد، برأيهم، جزءا اساسيا من تطور هذا النوع في بلادهم، بينما تعاني هذه الروايات، برأيها، من النقص الفني وفقدان ألفة الشكل الجديد. هذا ما جاء في كتابها «الرواية المصرية الحديثة» ثم عادت في تقويمها للتقاليد والتجديد في قصص غسان كنفاني الى مراعاة عنصر التراث وتطويع اللغة وهما مشتركان لدى القصاصين العرب، في تطوير هذا النوع[٣٨].

ويشير كروجر آلن في كتابه «الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية» الى أن تقاليد الرواية العربية قد تطورت من ناحيتي النضج والأصالة منذ الحرب العالمية الثانية، وهي تشكل الآن وسيلة فعالة للتعبير الثقافي مبنية على أساس العوامل المشتركة التي تشمل اللغة والارث الثقافي والديني، وهذه هي أهم عناصر الوحدة الثقافية العربية وتطورها المشترك[٣٩]. وثمة اتفاق يسود دارسي الأدب العربي الحديث هو أنه تعبير عن الوحدة والتنوع في الوطن العربي، وهذا جوهر التقرير الذي عناه محمود علي مكي عن حركة الأدب العربي ازاء الأدب في اقليم أو قطر عندما قال:

«واذا كان من الطبيعي أن يعبر كل قطر عربي في ميادين الأدب المختلفة تعبيرا عن أوضاعه الخاصة، فان ذلك ظل دائما في اطار لغة مشتركة. وقد رأينا ذلك منذ ظهرت بواكير الآداب الاقليمية العربية منذ القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) حتى اليوم، فقد حمل أدب من هذه الآداب الاقليمية سماته المحلية المميزة ولكن بغير ان يعني ذلك تحولا الى آداب قومية منفصلة كما حدث في آداب الامم الاوروبية ذات اللغات المشتقة من اللاتينية أو آداب الامم السلافية مثلا. فقد كانت هذه الآداب معبرة عن التنوع داخل الوحدة، وكأنها تنويعات مولدة من لحن موسيقي واحد»[٤٠].

الكاتب والناقد والقارئ:

ما يزال الاعتراف بأن خبرة الكاتب وشغله القصصي سابق على خبرة الناقد قائما لدى غالبية المشتغلين بالنقد الأدبي، فقد تطورت القصة العربية، وارتادت عوالم مجهولة في اطارات حية للموضوعات الاجتماعية والانسانية، والوجود العربي برمته، ولكن النقد، كفعالية تابعة للابداع الأدبي، لم يبلغ في أفضل تجلياته الشأو الذي وصلت اليه القصة العربية الحديثة، ومازال الحوار بين الكاتب والقاريء متمرا ومتصلا بمعزل عن الحوار بين الكاتب والناقد في غالب الاحيان، بل إن انجازات كثير من القصاصين على طريق تطور القصة العربية الحديثة، صدرت عن أدباء تميزوا ببصيرتهم النقدية كالمنفلوطي وعيسى عبيد وطه حسين وتوفيق الحكيم وفؤاد الشايب وعبدالسلام العجيلي ويحيى حقي في المراحل الأولى، وكنجيب محفوظ وجبرا ابراهيم جبرا واميل حبيبي ومبارك ربيع وعبدالرحمن منيف في راهن القصة العربية.

ان المقارنة بين مواقف محمود تيمور وعبدالحميد جودة السحار ويحيى حقي ازاء الشغل القصصي تختلف كثيرا عن مواقف عبدالسلام العجيلي وعبدالرحمن منيف واميل حبيبي على سبيل المثال، فالاوائل، تيمور والسحار وحقي، لا تعنيهم فكرة التقاليد الأدبية الا متكونة في التحديث القصصي وضمانة الجمهور، وعلى تفاوت في نظرتهم للتراث القصصي، أما الأواخر، العجيلي ومنيف وحبيبي، فيرون أن التقاليد الأدبية هي التي تضمن التحديث والجمهور معا.

وربما كانت الاشارة الى غموض البديل القصصي والتقلقل أو التردد أو الحيرة أمام الهوية كفيلين بايضاح قضية هامة في تطور القصة العربية الحديثة هي أن الكاتب لا يستند الى فهم لحدود القصة جنسا أدبيا. كانت شهوة التحديث تتحكم به، وكان طلب الايصال الى الجمهور والتأثير فيه تستحوذ عليه، بينما أدرك القصاصون في المرحلة الأخيرة أن التحديث والجمهور يكونان في تثمير نظرية القصة لحاجات الوعي الجماهيري بوصفها حقلا معرفيا ينمو ويتطور دلاليا وشكليا وفنيا ضمن شروطه الاجتماعية والثقافية[41].

كان حساب الجمهور غالبا، ولكنه مضمر ككتلة تصنعها الصحافة ووسائل الاتصال الاخرى على أن القصة وسيلة اقناع وتأثير للرأي العام. ثم قضى القاص العربي زمنا طويلا حتى رهن نجاح مهمة الايصال بضبط التجربة القصصية[42].

على أن تطور النقد، على الرغم من محدودية تأثيره، قد ساهم في تطور القصة العربية الحديثة وهذا ناتج بالدرجة الاولى عن أن ناقد القصة لم يظهر إلا متأخرا، لأن الاعتراف بالناقد الأدبي شاحب على وجه العموم في الحياة الثقافية العربية، ولا سيما الصحافة والاعلام الثقافي والتعليم والتعليم الجامعي.

لقد عانت فكرة القصة من اللامبالاة والاهمال في المراحل الاولى، ومن الالتباس والغموض في المراحل التالية، ليسود فهم غربي جاهز للقصة حتى وقت قريب صاغه رشاد رشدي في كتابه «فن القصة القصيرة»، ثم دارت في فلكه عشرات الكتب والكتب المدرسية. وتبدو المقارنة مفيدة بين دوريات عربية عنيت بالقصة خلال نصف قرن تقريبا، وأخص بذلك «الآداب» (بيروت)، وكانت المجلة الأدبية العربية الأولى خلال أكثر من عقدين من الزمن، التي أصدرت عددا خاصا بالقصة عام ١٩٥٤، وحوى قصصا عربية ومترجمة ومقالة مؤلفة يتيمة عن القصة العربية في بلدان شمال افريقيا، وأخرى مترجمة ملخصة عن كتاب لنللي كورمو بعنوان «فيزيولوجية القصة»، أما العدد الآخر الذي اخترناه للمقارنة فهو عدد ١٩٨٩ الكبير الحجم الخاص بالقصة في دولة الامارات العربية قياسا لعدد ١٩٥٤.

وقد ضم العدد قصة لكاتب من الامارات هو محمد حسن الحربي ودراسات لنقاد عرب حول تجربة القصة القصيرة في الامارات العربية وهم: يوسف الشاروني (مصر) ومحمد براده (المغرب) وصلاح فضل (مصر) ونبيل سليمان (سورية) ونجيب العوفي (المغرب) وحاتم الصكر (العراق) وفاضل ثامر (العراق) وغيرهم. واذا تأملنا الموضوعات التي عالجوها فنجد التطور

الهائل الذي وصل اليه نقد القصة خلال ثلاثة عقود من الزمن من مطلع الخمسيات الى أواخر الثمانينات سواء في المصطلح، أو الاجراءات النقدية، أو فهم فكرة القصة العربية نفسها[٤٣].

وتكون المقارنة أصدق وأكثر تمثيلا للواقع في مجلة «فصول» (القاهرة)، وهي المجلة النقدية العربية الأولى في الثمانينات، فقد خصت «الرواية وفن القص» بعدد خاص، و«القصة القصيرة، اتجاهاتها وقضاياها» بعدد خاص آخر، والمتأمل للعددين، وهما يعكسان آخر تطورات التفكير النقدي العربي بالقصة، يجد أن الشغل بلغة القص في التراث العربي هو الاهتمام الأول طموحا الى التأصيل القصصي، حيث تتأكد الخاصية المزدوجة للقصة العربية، «فيرتد جانب منها الى تأثر بنوع أدبي محدد، اكتمل شكله المتعين في الأدب الاوربي، ولكن يرتد جانبها الآخر الى عناصر تراثية، ترفدها وتحدد خصوصيتها»[٤٤]

لقد تطور نقد القصة القصيرة العربية كثيرا في العقدين الأخيرين، ولكن تاريخ نقد القصة بطيء جدا حتى مطلع السبعينات. ونشير في هذا الحيز الضيق الى بعض مظاهر حصيلة هذا النقد، ولا سيما جانبها السلبي، متوقفين عند مظهرين اولهما تطور نقد القصة في قطر واحد، لا يختلف عن بقية الاقطار العربية الأخرى هو سورية. وثانيهما تقلقل المصطلح القصصي على أقلام النقاد العرب الى يومنا هذا.

لا شك، ان نقد القصة في الثقافة العربية ظل شاحبا الى وقت قريب، ولعل الاشارة الى بعض مظاهر تطور نقد القصة في سورية يعطي فكرة عن تطوره في الوطن العربية كله، بل إن سورية شهدت تحولات كبيرة في هذا النقد على خلاف بعض الاقطار العربية التي تقدمت فيها ممارسة النقد الأدبي كمصر على سبيل المثال، فقد كان نقد القصة مقتصرا على النقد الصحفي والانطباعي والذوقي غالبا حتى مطلع الثلاثينات من هذا القرن، ويدل كشف مصادر نقد القصة في مصر عن مثل هذه النتيجة، بالاضافة الى مظاهر سائدة أخرى تتلخص في غلبة المهمة التعليمية على النقد استتباعا لغلبة وظيفة القصة على طبيعتها في الممارسة الفنية، فركز النقاد الاوائل على المهمة التهذيبية والنظرة الاخلاقية والبعد الاجتماعي، اما في مجال طبيعة القصة فكانت بيئة اللغويين والاخلاقيين والبلاغيين هي السائدة في النقد، حتى أن النقد توقف طويلا عند الشعر ووظيفته في القصة، بمعنى اقتباس أبيات من الشعر وترصيع الرواية بها.

وهذا هو الحال في سورية. ولكن سنوات الاربعينات أظهرت اشتدادا للمعركة النقدية حول أحقية القول بامتداد جذور فن القصة عميقا في التراث العربي، وحول صلة المقامة بذلك، واتصل الحديث حول مسألة الاجناس الادبية، ومنها جنس القصة على استحياء، وثمة مقالات نقدية كثيرة شارك اصحابها في هذه المعركة النقدية، كان من حصيلته صدور كتب متخصصة في نقد القصة، وهي ظاهرة جديدة في تاريخ النقد الادبي الحديث. ونذكر من هذه الكتب: «فن القصة المقامة» لجميل سلطان (١٩٤٣) و«محمود تيمور رائد القصة العربية» لنزيه الحكيم (١٩٤٤) و«القصة والقصصي» للشيخ راغب العثماني (١٩٤٩ على وجه التقريب). ثم تلتها جهود في الخمسينات والستينات مهدت للشغل النقدي في فن القصة فيما بعد[٤٥].

وبالنسبة الى تقلقل المصطلح، فمازال مصطلح القصة مضطربا لايحدد الجنس أو الشكل أو عناصر القص. ويلاحظ الناقد عبدالرحيم محمد عبدالرحيم «أن اللغة الاصطلاحية في مجال النقد القصصي في الوطن العربي لاتتميز بالدقة والتوحد والشيوع، بل هي قريبة من اللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم العامة من حيث ترادف ألفاظها، وتعدد المدلولات التي يحملها اللفظ الاصطلاحي الواحد وذاتيتها على نحو أدى الى غموض دلالات هذه اللغة وتمييعها» ثم يعزو أسباب هذا التقلقل الى أن الباحث في المدلولات الاصطلاحية الخاصة بميدان النقد القصصي في الوطن العربي يفاجأ بأن معظم هذه المدلولات غربية الأصل، وأنها ترتبط بحركة الفكر الاوربي، وتسير بسبب تطوره العام، فمن بين خمسمائة مصطلح أخرجت من أكثر من مائة كتاب عن النقد القصصي في الأدب العربي، وجد أن ثلاثين مصطلحاً تحمل مضامين عربية الأصل، مثل «النادرة» و «القصص» و «السيرة» و «المقامة» «الشكل والمضمون» و«الحديث» و«المفارقة» و«الطرفة» و «السمر» و «المغازي» و «الحوار» . . وغيرها، وثمة سبب آخر هو تعدد البيئات الثقافية العربية وصلابة الحدود المصنوعة بين الأقطار العربية.

أما السبب الأهم في اضطراب مصطلحات النقد القصصي فهو الطريقة التي سار عليها تطور هذه المصطلحات في الوطن العربي، فقد ارتهنت منذ بداية النهضة الأدبية بمعضلة القصص الغربي وبعث التراث القصصي العربي.

يضاف الى ذلك كله حسب رأي الناقد عبدالرحيم، أن أكثر المصطلحات ليست خاصة بالنقد القصصي بل هي مقترضة من ميادين اخرى، أو تشمل الاشكال الأدبية بعامة. (٤٦)

أما العوامل الايجابية النقدية التي ساهمت في تطور القصة العربية الحديثة فهي متأخرة نسبيا الى عقدي السبعينات والثمانينات مع اكتشاف قوانين القص والسرد، بتأثير النقد الشكلاني والمناهج الحديثة المتلونة به، واكتشاف السرد العربي، واكتشاف الهوية من خلال القصة، أي التقدم باتجاه محاولة فهم ذاتي لفكرة القصة.

ولاشك، ان اعادة نقد التراث العربي وليس بعثه فحسب، هي أساس هذه المحاولة.

٣ـ حوار الرؤية الفكرية والفنية:

كانت محاولات القصاصين العرب حتى نهاية الحرب العالمية الثانية تتجه الى التوفيق بين التراث والغرب، ونلحظ في حصيلة قرابة قرن من عمر القصة العربية مايلي:

ـ غلبة القصة المترجمة أو المقتبسة أو المعدة، وانتشار القصة التي تلبي حاجات الاعلان ولاسيما الصحافة في الوقت نفسه في مقابل الجهد الحثيث لتشكل القصة العربية الحديثة بعيدا عن هذا الركام الهائل من القصص الاعلامي ان صح التعبير.

وقد تميز هذا الجهد الحثيث لتشكل القصة العربية الحديثة بشهوة التطلع الى «العالمية» على أنها تحضر وتحديث، فصار الشوق الى الغرب ملاذا أو خلاصا من ثقافة قديمة بأجناسها ومناهجها وطرائق تفكيرها. وتبدو شهادات توفيق الحكيم ويحيى حقي وطه حسين، (مانزال نستشهد بأدباء من مصر بحكم مركزية هذا القطر في الثقافة العربية حتى نهاية الحقبة الناصرية

على وحمالتقريب)، شديدة الدلالة على العبث بزهرة عمر الأديب العربي وهو يطوح بتجاربه الإبداعية توفيقا بين وجوده القومي ووجود حضارى يطمح الى أن يكونه في خضم المؤثرات الأجنبية مما دعا القصاصين الى المرارة التي لاتعرف الحدود والشك الذي لايعرف اليقين، فغلبت على قصصهم التجارب الفنية صدى لمواقفهم [٤٧] الفكرية والسياسية من الغرب، فنشأت في حضن هذه التجارب الاتجاهات الواقعية (التي تعني فيما تعنيه النضج الفني ووضوح الرؤية) فوق ركام القصص العاطفي والرومانسي وقصص المشجاة (الميلو درامية) والمغامرات (العجائب والمصادفات واتفاق مقادير الحياة أو تنافرها).

كانت معادلة الغرب في وجدان القصاصين العرب الاوائل هي وجود المثقف في مجتمعه وعصره تماما، فاكتشاف التقدم الاوربي قد حصل قبل عقود من الزمن وهز الأرض العربية، فارتفعت نداءات التحديث والتحضر والاستقلال الذاتي ولاسيما الثقافي، وصدرت هذه النداءات من كتاب اشتهروا بلغتهم الانشائية وموضوعاتهم العاطفية مثل المنفلوطي أيضا الذي كانت له معاناة المثقف العربي في البحث عن وجود أمام هيمنة الغرب الحضارية، كما تكشف كتاباته التي لم تجمع في كتاب الا مؤخرا [٤٨]، على ان سنوات مابعد الحرب العالمية قد شهدت حسم الأديب العربي لحيرته ازاء المؤثرات الأجنبية، وقد كان هذا الحسم متدرجا، ظهر على استحياء حينا (في سنوات الاستقلال الوطني والقومي في الأربعينات)، وجرى تقبله على أنه لاغنى عنه للتحديث والاستقلال الفكري والأدبي مع بداءة تشكل الاتجاهات الفنية اعتمادا على الثقافات الوافدة، الفرنسية أو الانجلو سكسونية، التي تصارعت بقوة في الخمسينات مع الفكر الماركسي، ولاسيما تطبيقاته السمالية، ثم مالبث أن نقم عليه ناقمون بحرقة وكأنه اثم، ويجد المتتبعون أصواتا رافضة للمؤثرات الأجنبية في الخمسينات من منطلقات قومية أو متحزبة قومية صريحة مما مهد لاختيارات واضحة في الستينات والسبعينات تستند الى:

١) الاشتغال بالنظرية الأدبية والشعرية العربية، وتعد أطروحة أمجد الطرابلسي «نقد الشعر حتى نهاية القرن الخامس الهجرى» التي قدمت الى السوربون لنيل شهادة دكتوراه الدولة عام ١٩٤٥ بداءة الاهتمام النقدي بمفهوم الشعر والأدب بعد ذلك. وهذه الأطروحة، ستلعب دورا نقديا بارزا من خلال اشراف مؤلفها، منهجا وتطبيقا، على اطروحات طلاب الدراسات العليا في المغرب، وغالبية هؤلاء الطلاب ممن نهضوا بأعباء المنهج الجديد في الشعر وأتاحوا فيما بعد، في الثمانينات للمصطلحات الشعرية أو الأدبية أو السرد، الانتشار ترجمة وتعريبا [٤٩].

واذا كان الطرابلسي، قد كتب اطروحته بالفرنسية والرجل أنسب الى التفكير التراثي منه الى المناهج الغربية، وعلى الرغم من بقاء اطروحته بلغته الفرنسية الى اليوم، فان دوره الجامعي قد شرع الأبواب للبحث النظري في الأدب والنقد. ولعل ماكتبه عبدالقادر القط [٥٠] في اطروحته التي ترجمت مؤخرا لايفارق مسعى الطرابلسي، الأمر الذي فتح الباب على مصراعيه لترجمة الكتب في نظرية الأدب ونظرية الرواية ونظرية الأجناس الأدبية [٥١]، والتأليف الغربي في النظرية

الأدبية فيما بعد، اذ ظهر لأول مرة دراسات في نظرية القصة في الثمانينات (٥٢)، أما المقالات عن مثل هذه النظرية فشهدت السبعينات ميلادها(٥٣).

٢) بروز التفكير الأدبي بالقصة، وبوادر التنظير المعرفي والابداعي بالشغل القصصي العربي، منذ مطلع السبعينات، وقد انطلق من البحث في التراث الشعبي، ولعل كتابات نبيلة ابراهيم (٥٤) مسترشدة بعلم تشكل الحكاية الذى صنعه فلاديمير بروب كان الأسبق بالنسبة للشكلانيين الروس، الذين أعاد تودروف طبع أعمالهم في باريس في منتصف الستينات ليترجم قسم كبير منها الى العربية في أواخر السبعينات (٥٥)، وتكر المسبحة ليستفاد من انجازات تودروف وباختين وجنيت وكريستينا وغيرهم باتساع، وتظهر المؤلفات النقدية العربية بالقصة في الثمانينات مدى التأثير الكبير لهؤلاء الشكلانيين ومن سار في فلكهم على التفكير العربي بالقصة. ولاسيما جهود التأصيل والالتفات كليا أو جزئيا لوعى التراث القصصي في فهم جديد(٥٦). وفي هذا الاطار نتوقف عند جهود نقد النقد القصصي التي شاعت على أقلام النقاد العرب حيث اتجه التوثيق والتوصيف وإعمال مبضع النقد في الكتابات النقدية العربية حول القصة (٥٧).

٣) نقد القصة الغربية وتقلص حجم المؤثرات الأجنبية استنادا لوعي القاص العربي منذ بداءة اقباله على الكتابة القصصية كما لاحظنا في الفصل السابق، فقد ظل الصراع مستمرا حتى اليوم، ولكن العقدين الأخيرين شهدا مقدرة القاص العربي على التعامل مع المؤثرات الأجنبية بمقدرة نقدية اتاحها اطلاعه المباشر على القصة الغربية، وتنامي تكالب الغرب على الاستعلاء والتكبر (الظاهر في الاستعمار والغزو والعدوان)، فتزايد نقد المركزية الأوروبية، وأدت هذه التطورات بالمقابل الى اشتداد عود آداب العالم الثالث، ويعكس فوز قصاصين من أمريكا اللاتينية وافريقيا والوطن العربي مثل استورياس وماركيز وشوينكا ونجيب محفوظ مدى الأصالة التي بلغتها القصة غير الأوروبية.

لقد ساهم ذلك في أن تكون القصة شكلا أدبيا مفتوحا على مجتمعها وعلى المستقبل، لاترتهن بشكل مسبق، ولا بفهم واحد لسيرورتها في الآداب القومية.

أما في راهن القصة العربية الحديثة، فتظهر الاختيارات التالية:

ـ الميل الغربي على الرغم من وعي التراث والسرد العربي وامكاناته كما هو الحال مع جبرا ابراهيم جبرا ووليد اخلاصي على سبيل المثال (٥٨).

ـ الميل التراثي على الرغم من وعي المؤثرات الأجنبية كما هو الحال مع عبدالسلام العجيلي وعز الدين المدني واميل حبيبي على سبيل المثال(٥٩)

ـ وبين هذين الميلين، تبرز الاختيارات الكبرى الحاسمة التى لاتعنى بهذه المشكلة كثيرا، فتكتب القصة على أن تراث القاص العربي هو تراث الانسانية كلها، مستوعبا تراثه ومستمدا من امكاناته الهائلة المقدرة على ابداع حداثة القصة كما هو الحال مع ادوار الخراط وغالب هلسا ونجيب محفوظ وعبدالرحمن منيف (٦٠).

٤ـ تفسير التحولات التي كونت القصة أو شكلتها متأثرة بالغرب في مراحل التغيير:

تشير تجربة أكبر قاص عربي وهو نجيب محفوظ الى المسار الذى قطعته القصة من التأثر بالقصة الأجنبية، الى الصراع مع الأشكال التقليدية، الى مرحلة التشكل الخاص المستفيد من التراث ومن المردودات الشعبية والامثولات الدينية والفلسفية، بالاضافة الى تراث القصة العالمي. لقد قدمت أعماله رصدا فطنا ومتبصرا للتحولات الاجتماعية والسياسية الكبرى في حياة وطنه، وأعطت قيمة لفن القصة نفسه، مما جعل ناقدا يعد الرواج الكبير لأعماله قيمة تستند الى القيم الفكرية والفنية، اذ تباع أعماله أكثر من أى كاتب أو شاعر عربي معاصر، بالاضافة الى انتشارها الواسع في وسائل الاتصال بالجماهير لتكون أعماله أداة توصيل ونقد ووعي[٦١].

ويلمس المرء تعرجات هذا المسار في أمرين:

١ـ تحرج موقفه من المؤثر الأجنبي من الاستسلام له الى نقده الى تمثله عنصرا من تجربته الثرة[٦٢].

٢ـ تجاوز الموروث التراثي السردي والمؤثر الأجنبي على حد سواء في مراحل تالية، الى ابداع لغته القصصية في العقدين الأخيرين. وهذا واضح في صياغته لسرد عربي حديث منذ «حكايات حارتنا» (١٩٧٥) الى (ملحمة الحرافيش) (١٩٧٧) الى (رأيت فيما يرى النائم) (١٩٨٢) الى (ليالي ألف ليلة وليلة) (١٩٨٢). ونستطيع أن نعزو هذه التحولات في انتظام تجربة القصة العربية الحديثة الى الظواهر التالية:

١ـ غربة الشكل الغربي للقصة، فقد كان القصاصون العرب الاوائل في عصر النهضة أشد انبهارا بالتقدم الأوربي، ولكنهم مارسوا الكتابة القصصية موفقين بين التراث والغرب، ثم برزت ارادة الاستقلال الفكرى والثقافي التي تصارعت الى مدى طويل لما يتبعه بعد بين التلقف السريع لمنتجات الغرب الثقافية وموداته وازيائه، [٦٣] على أنه نادرا ما نجا قاص من هذه المودات والأزياء في الخمسينات والستينات على وجه الخصوص، نحو تقليد عمل غربي كما هو الحال مع روايات كولن ويلسون، والأدب الوجودى، وأدب العبث (اللامعقول)، ولاسيما رواية «الساعة الخامسة والعشرون»، ولاننسى بأى حال من الأحوال مدى التأثير البالغ لرواية فولكنر «الصخب والعنف» أو «رباعية الاسكندرية» لداريل.

وتشير أمثلة متأخرة عن قلقلة خيارات القاص العربي الحديث أمام الشكل والسرد، الا أن الحيرة والتردد لم يستمرا طويلا، حيث اكتشاف لغة السرد العربي ووعيها في الابداع القصصي والنقد بما فيها اكتشاف المعادلات والرموز العربية والاسلامية[٦٤].

٥ـ الصراع الفكري والايديولوجي:

عنى القاص العربي الحديث بالمؤثرات الأجنبية تحت وطأة الصراع الفكري و الأيديولوجي الذى أخذ مظاهر شتى، وأفرز اشكالات أدبية ونقدية ماتزال قائمة.

ففي المرحلة الأولى، مرحلة النشوء والتخلق، برزت شاخصة للعيان مشكلات توظيف القصة بأشكالها المختلفة، فانعكست هموم الوظيفة على أشكال القصة واتجاهاتها، وأخذت

القصة أشكالا صحفية اعلامية كالصورة القصصية والمقال القصصي وغير ذلك، وتداخلت اتجاهات القصة بمهمات تصوير الواقع والارتباط بالتاريخ أو الانغماس بالترفيه والتسلية وقصص العجائب والدموع في الروايات العاطفية والرومانسية والمغامرات وغير ذلك، وهي الاتجاهات الأكثر سيادة في هذه المرحلة، الالحاح على توظيف القصة الذى أنجب القصص التعليمي والتاريخي وروايات الترجمة التلفيقية والروايات الاجتماعية. ولم ينج من الحاح الوظيفة كتاب دامعون صاغوا التاريخ النفسي والوجداني والاجتماعي للفئات المتوسطة العربية على حد تعبير ناجي نجيب ومثالهم البارز المنفلوطي الذي أضحت معه المنفلوطية ظاهرة أدبية اجتماعية، فنشأت أجيال تنبض بالمنفلوطية كتابا وقراء عانوا كثيرا من فيض أحزانهم ومجمع آلامهم النبيلة والوضيعة، ومن روادها البارزين، فيما بعد، جبران خليل جبران ومحمد عبدالحليم عبدالله ولاشك أن المنفلوطية ليست نتاج المؤثرات الأجنبية وحدها سواء في مقالاته السردية الوجدانية الباكية الحزينة «النظرات» أو قصصه التي عربها عن الفرنسية على طريقته وبأسلوبه (٦٥). ومن جهة أخرى، كان الالحاح على الوظيفة بتأثير مشاكلة الرواية التاريخية الانجليزية والرواية الطبيعية الفرنسية والقصص الرومانسي الألماني والقصص الروسي الكثير. فقد شغل أبرز كتاب هذه المرحلة بالخطاب الاقناعي الاعلامي لجمهورهم، والاحاطة بتطلعات الفئات والجماعات البشرية التي يعالجون أوضاعها في مجتمع متغير.

ثم مالبث أن اتخذ الصراع الفكري و الأيديولوجي مسارب أخرى في المرحلة الثانية مع بزوغ الاتجاهات الفكرية وتبلورها فيما بين الحربين، حيث كان الصراع على أشده بين الاصلاحيين والاقطاعيين البرجوازيين والاستقلاليين والديمقراطيين الثوريين (٦٦)، فكانت المكونات الجنينية للاتجاهات التي طبعت المرحلة الثالثة الراهنة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وقد تبلورت في الاتجاهات القومية والاصلاحية (البرجوازيات الوطنية) والماركسية والأصولية السلفية، أو الاتجاهات الفكرية والأدبية المزاوجة كما هو الحال في الاتجاه القومي ـ الوجودي، أو الماركسي ـ الفرويدي... الخ...

لقد تأجج الصراع في المرحلة الثالثة الراهنة حول اطروحات التبشير و التحزب والالتزام وحرية الأدب والأديب الذي دار حول الواقعية مدرسة في الأدب والنقد، اذ التبست الواقعية بتجلياتها ومفاهيمها، واختلط الأدب بالسياسة واشتد الصراع الفكري والايديولوجي بين ممثلي هذه التيارات، وكانت سجالات فكرية ومعارك نقدية لم يطفأ أوارها بعد، ساهم في حسم كثير من قضاياها تأثير البيرويستريكا (٦٧). وبرزت قيم أدبية جديدة وتكونت جماعات ومؤسسات ثقافية وأدبية تمثل هذه الاتجاهات والقيم، وفهم دعاة الهوية الانصياع للمؤثرات الأجنبية استلابا آخر يعوق طاقات الأدباء العرب ويحرف الأدب العربي عن مساره التاريخي ويعطل العقل العربي عن العطاء والابداع العلميين والأدبيين، بينما تشبث دعاة التثوير والتجديد بالواقعية الاشتراكية مذهبا والتي فهمت على أنها استمرار للجداتوفية والميكانيكية الأدبية لفهم الظاهرة الأدبية. ويعطى كتابا «في الثقافة المصرية» في الخمسينات، و «الأدب والايديولوجية في

سورية» في السبعينات، صورة للصراع الفكري والايديولوجي الذي ليس سوى مظهر من مظاهر صراع الهوية في القصة العربية الحديثة. ولانعتقد بحال من الأحوال أن الصراع هدأ أو خمد على الرغم من انصياع ممثليه للتطورات الحاصلة حتى في الثقافة الغربية والاشتراكية، فإن كتابا من نوع «حوار في علاقات الثقافة والسياسة»[٦٦]، وهو سجال وحوار بين المثقفين والأدباء الماركسيين أنفسهم بالدرجة الأولى، ينطلق من القصة والرواية بالدرجة الأولى ليوائم بين تخوم الممارسة السياسية وآفاق الممارسة الأدبية.

ان مواقف حسين مروة وجلال فاروق الشريف ومحمود أمين العالم، وهم من أبرز النقاد الماركسيين في الوطن العربي، مختلفة في تقويم الظاهرة الأدبية بحسب اقترابهم، بين آراء حسين مروة في كتابه الكبير «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» ومقالته الأخيرة حول الواقعية المسماة (بحث عن واقعية الواقعية)، اذ اعترف مروة بأهمية البحث المستمر في الواقعية معتقدا ان الخصومة حول أمر الواقعية لم تجد نفعا» ثم لاتكون حصيلة كل ذلك سوى أن يبقى كل من طرفي المعركة في موقعه ذاته لايتزحزح عنه شعرة واحدة، أي أن الصراع هنا يبقى محاصرا في دائرته المقفلة، لأن الواقعية التي يدور عليها الصراع تبقى منظورا اليها كجوهر ثابت لايتحول، والحل هو بحث عن واقعية الواقعية.

وهكذا استخلص منطلقات مركوبة أكثر رحابة في منهجه وعزا ذلك كله الى دعوات التجدد والتحول الآتية من نبع الحياة متدفقا في أوردة الوطن والعالم[٦٩].

بينما جاوز العالم أدواته القديمة مستعينا بمناهج حداثية غربية كالبنيوية التكوينية والنقد الجديد لباختين وأضرابه في كتابه الأخير «ثلاثية الرفض والهزيمة»[٧٠] أما جلال فاروق الشريف، فلم يغادر مواقعه القديمة معتمدا على الشعارات والكلمات الكبيرة والفهم الجاهز للعملية الأدبية والابداعية، بل انه أعاد عنوان جدانوفيا لكتابه الأخير «ان الأدب كان مسؤولا»[٧١].

وبلغت المؤثرات الأجنبية مبلغا كبيرا في الستينات دعا كبار القصاصين الى مجاراتها، فكتب الحكيم أعمالا تقلد آخر الصرعات الفكرية في الغرب، بأثواب محلية، كما في مسرواياته ((كينك القلق)). والحوارات السردية الكثيرة، وعمد نجيب محفوظ الى تجديد سرده وتعديل منظوراته السردية كما في رواياته الذهنية والاجتماعية في الستينات. وفي خضم الصراع الفكري والايدلوجي تمحور ((تلقف)) المؤثرات الأجنبية أو الأخذ منها، أو الانفتاح عليها باعتدال، في مدار الهوية، اذ أصبحت خطوات التأصيل في هذه المرحلة أكثر سرعة وأكثر فاعلية وجدوى، ظهرت بوادرها في رفض التحديث المغلوط الذي ينفي وعي الذات أو يسربله في أوهام عصرية وحضارية زائفة، وفي تراجع الفهم المدرسي لفن القصة لدى المكونين غربيا، ليبرزوا اعتماد القاص العربي الحديث بتشكيله القصصي الخاص على نحو جلي وواضح في العقدين الأخيرين.

هوامش واحالات :

١) ظهرت هذه الدراسة لاول مرة ضمن منشورات البحوث والدراسات العالمية بالقاهرة ١٩٧٣ ، أما طبعتها الثانية والثالثة (المصورة عن الثانية) فهي الأكثر شيوعا .

انظر.

الخطيب، د . حسام: سبل المؤثرات الاجنبية واشكالها في القصة السورية ـ دراسة تطبيقية في الأدب المقارن ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٤ .

٢) السحيري، د . كوثر عبدالسلام: أثر الادب الفرنسي على القصة القصيرة ـ سلسلة دراسات أدبية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة١٩٨٥ .

ونلاحظ أن دراسة السحيري تأويلية تقديرية بمعنى انها لاتدرس المؤثرات دراسة مقارنة وتتوقف عند متن النصوص مثل فعل الخطيب على سبيل المثال. أما مقارنة الترجمات لبعض القصص الفرنسي فتتمع في تقصي تطور الاقتباس والاعداد ولا تدخل في باب المؤثرات على التفكير الادبي بالقصة أو ممارستها الا من باب ضيق.

٣) انظر أبحاث علي عبدالحليم محمود وفاروق خورشيد ومحمود ذهني وسواهم .

واذا أردنا أن نشمل الملاحم والأساطير والقصص العربية في غير الجزيرة العربية قبل الاسلام فيمكننا أن نشير إلى ملحمة جلجامش وأساطير ما بين الرافدين وأساطير الشام وقصص بلدان شمالي أفريقية التي تعد أيضا تراثا مباشرا للقاص العربي. انظر على سبيل المثال: بعض أعمال لوكيوس أبوليوس ـ تحولات الجحش الذهبي (ترجم الرواية الدكتور علي فهمي خشيم) ـ المنشأة العامة للنشر ـ طرابلس ـ ليبيا ١٩٨٤ .

٤) بركات، د . حليم: المجتمع العربي المعاصر ـ بحث استطلاعي اجتماعي ـ منشورات مركز دراسات الوحدة العربية ـ بيروت ١٩٨٤ ص٣٦٢ .

٥) النشأة والتحول ـ ص١٠٨ ـ ١٠٩ .

٦) انظر:

ـ السحار، عبدالحميد جودة: القصة من خلال تجاربي الذاتية ـ مكتبة مصر ـ دار مصر للطباعة ـ القاهرة (د . ت) . والكتاب بالاصل محاضرات القاها السحار على معهد الدراسات العربية بالقاهرة .

ـ مينه، حنا: هواجس في التجربة الروائية ـ مشورات دار الآداب ـ بيروت١٩٨٢ .

ـ مينه، حنا: كيف حصلت القلم ـ منشورات دار الآداب ـ بيروت١٩٨٦ .

٧) انظر:

ـ محفوظ، نجيب: أتحدث اليكم ـ دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٧ (اعداد وتقديم صبري حافظ) .

ـ جبرا ـ ابراهيم جبرا: الحرية والطوفان (١٩٦٠)

الرحلة الثامنة (١٩٦٧)

النار والجوهر (١٩٧٥)

ينابيع الرؤيا (١٩٧٩) ولها أكثر من طبعة والسنة المذكورة هي تاريخ أول طبعة .

العجيلي، د . عبدالسلام: أشياء شخصية ـ دار صحافيا ـ بيروت ١٩٦٨ .

ـ العجيلي، د . عبدالسلام: السيف والتابوت ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٤ .

ـ الربيعي، عبدالرحمن: مدخل لتجربة عبدالرحمن مجيد الربيعي القصصية في ٣٨ حوارا ـ دار القضايا ـ بيروت ١٩٨٤ .

٨) انظر:

ـ حقي، يحيى. فجر القصة المصرية مع ست دراسات أخرى عن نفس المرحلة ـ الكتابات النقدية ١ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٧٥.

ـ الشاروني، يوسف: دراسات في الرواية والقصة القصيرة ـ الانجلو المصرية ـ القاهرة ١٩٦٧.

ـ ادريس، سهيل: مواقف وقضايا أدبية ـ دار الآداب ـ ط٢ ـ ١٩٨١.

ـ الربيعي، عبدالرحمن: الشاطىء البعيد ـ وزارة الثقافة والفنون ـ دار الرشيد للنشر ـ بغداد ١٩٧٩.

ـ سليمان، نبيل: الرواية السورية ـ منشورات ـ وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٢ وحتى عندما تناول حقي أو الشاروني أو الربيعي أو سليمان تجربتهم في مقالات، فان تناولهم كان وصفيا، والتجربة واحدة غالبا، بالدرجة الاولى، انظر:

ـ الشاروني، يوسف: ملاحظات على مجموعتي ((العشاق الخمسة)) و((رسالة الى امرأة)) في كتاب ((الخوف والشجاعة ـ دراسات في قصص يوسف الشاروني)) سلسلة كتابات معاصرة ـ القاهرة ـ ١٩٧١ ص٢٠٦ ـ ٢٢٠.

ـ الربيعي، عبدالرحمن: شهادة حول تجربتي في كتابه السيف والسفينة في كتاب: دراسات في القصة العربية ـ وقائع ندوة مكناس ـ ص ص٢٤٩ ـ ٣٦٩

ـ سليمان، نبيل: الكاتب والكتابة والتاريخ ـ في ((الموقف الأدبي)) (دمشق) العدد ١٢٩ ـ ١٣٠ ـ كانون الثاني ـ شباط ١٩٨٢ ص ص٢٥٢ ـ ٢٦٦.

٩) لاشك، ان دراسة محمد يوسف نجم هي الرائدة في هذا المجال، وبعض الباحثين الذين تلوه كانوا عالة عليه.

١٠) سبل المؤثرات الأجنبية ـ ص٩.

١١) القصة في الادب العربي الحديث ص ص٣٢ ـ ٣٣.

١٢) انظر:

ـ تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ـ ص ص١٢٧ ـ ١٥٢.

ـ التصور الفني لشكل القصة ـ ص ص٢٤ ـ ٢٦.

ـ تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ـ ص٧٠.

وانظر أيضا:

ـ علي زاده، الميرا: تشيخوف في الأدب العربي ـ في مجلة الموقف الادبي (دمشق) العدد ٢٢٢ ـ ٢٢٣ ـ تشرين اول وتشرين ثاني ١٩٨٩ ص٣٢ ـ ٦٨.

١٣) أثر الادب الفرنسي على القصة ـ ص٨١.

١٤) نفسه ـ ص٧٩.

١٥) نفسه ـ ص٩٤.

١٦) نفسه ـ ص ص١١٨ ـ ١١٩.

وتشير الميرا علي زاده في مقالتها المشار اليها سابقا «تشيخوف في الادب العربي» عن تأثير واضح لتشيخوف على قصاص المرحلة نفسها الى حد المطابقة في بعض القصص، ولكنها تلكر في الوقت نفسه: ان أولئك القصاصين قد كيفوا الموضوعات لأشكال تلبي الذوق الفني والاجتماعي السائد آنذاك.

١٧) انظر:

ـ ادريس، سماح: رئيف خوري وتراث العرب ـ منشورات دار الآداب ـ بيروت ١٩٨٦.

ـ دكروب، محمد: شخصيات وأدوار في الثقافة العربية الحديثة ـ مؤسسة الابحاث العربية ـ بيروت ١٩٨٧ ـ ص ص ١٣١ـ١٤٦ (فصل بعنوان " رئيف خوري المتنور الموسوعي).

١٨) انظر تصريحات هاني الراهب وغادة السمان على سبيل المثال وهما الموصوفان باتباع نهج الحداثة، في ـ سل المؤثرات الاجنبية ص ص٦٧ـ٦٩ ".

وثمة تصريحات حديدة تفوق ذلك في كتبها التي جمعت فيها بعض المقابلات معها.

ـ السمان، غادة. ـ تسكع داخل جرح

ـ البحر يحاكم سمكة.

ـ القبيلة تستجوب القتيلة.

وقد ظهرت هذه الكتب الثلاثة ضمن مشورات غادة السمان ـ بيروت في عدة طبعات (سلسلة الاعمال غير الكاملة).

وانظر أيضا:

ـ الراهب، هاني: ما هي هذه الازمة؟ آراء حول واقع الكتابة القصصية ـ في مجلة «الكرمل» (نيقوسيا) العدد٨ (١٩٨٣) ص ص ٢٦٠ـ٢٦٤.

لقد ربط هاني الراهب أزمة القصة بأزمة المجتمع العربي ورأى أن ((فقدان الشخصية الفنية في أن القصة الواقعية الجديدة انما هو انعكاس لفقدان الشخصية المجتمعية للهزيمتين)). ـ يقصد هزيمة٤٨ وهزيمة ٦٧ ـ والقصة برأيه انها تستمد شكلها وبنيتها من شكل المجتمع وبنيته.

ومن هذا الواقع تبحث نظرية القصة. وبهذا المعنى يجد الراهب أن ثمة تطورا كبيرا بين القصة العربية حتى منتصف القرن العشرين والقصة العربية فيما تلاها اذ استبدلت قيم بقيم ورؤيا برؤيا وبنية اجتماعية ببنية اخرى، ثم وصل الى ما يمكن تسميته بالواقعية الجديدة نتيجة تفاعل تصادمي بين الواقع والفن حيث ما سماه القصة الانفجارية والقصة المركبة على سبيل المثال.

الشاروني، يوسف: دراسات في القصة القصيرة ـ دار طلاس ـ دمشق ـ ١٩٨٩ ـ ص ص١٠١ ـ ١٨٣.

١٩) ان ابرز دارسي السرد العربي هم من النقاد العرب الذين فهموا تراثهم جزءا من تراث الانسانية وان المناهج النقدية في حصيلة تطور العلوم الانسانية من جهة ووعي الهوية من جهة أخرى.

انظر:

ـ أبوهيف، عبدالله: وجوه عربية في النقد الادبي ـ عبدالفتاح كيليطو في جريدة «الثورة» (دمشق) ـ العدد٨٠٣٠ـ٨٠٣٦ تاريخ ١٣/٨/ ١٩٨٩ و٢٠/ ٨/ ١٩٨٩.

٢٠) ما يزال النقاش محتدما حول النهضة والتحديث في الثقافة العربية. ومن الصعوبة بمكان حصر اتجاهات الرأي حول هذه الاشكالية. ولعل ما ذكره حافظ الجمالي حول محاورة النفس يلخص الحجم الباهظ للاشكالية قال:

((ويكاد الانسان هنا أن يستعيد كلمات الرئيس الفرنسي السابق بومبيدو، في أحد مؤتمراته الصحفية عندما سئل عن تغير متوقع في السياسة الفرنسية تجاه إسرائيل. فلقد أجاب: اننا هنا كمن يسأل دوما، وبنفس رقم الهاتف، عن شخص تغير رقمه، فلا يجاب الا بأن هذا الرقم لم يعد مستخدما ويظل مصرا على طلب صاحبه به، وكذلك الامر في العرب: , انهم ينتظرون الفرج من خارج أنفسهم، ولا يجدونه، ترى متى يترك الحوار الخارجي المعطل أبديا، ليبدأ الحوار مع الذات وحدها. . وهي الوحيدة القادرة على التلبية))؟

انظر المقالة وعنوانها ((حوار الحضارات بين الواقع والامل)) في ((الوحدة)) (باريس) ـ السنة١ العدد٤ كانون الثاني ١٩٨٥ ـ ص٢٤.

وانظر أيضا على سبيل المثال.

- ندوة ((أزمة التطور الحضاري في الوطن العربي)) (الكويت - نيسان ١٩٧٤).

وقد طبعت أعمالها جامعة الكويت في الكتاب في العام نفسه

- ندوة ((التراث وتحديات العصر في الوطن العربي)) (القاهرة - أيلول ١٩٨٤).

وقد طبع مركز دراسات الوحدة العربية أعمالها في كتاب في العام التالي

- زيادة، د. معن: معالم على طريق تحديث الفكر العربي - سلسلة عالم المعرفة - الكويت ١٩٨٧.

٢١) ان الاستعراب السوفييتي يقارب هذا الموقف من قضية تطوير الاجناس الادبية العربية الحديثة انظر:

- أبو هيف، عبدالله: الاستعراب السوفييتي وقضية تطوير الأجناس الادبية العربية الحديثة في ((الثورة)) دمشق - العدد ٨٠١٢ و٨٠١٥ تاريخ ٢٢/ ٧/ ١٩٨٩ و٢٦/ ٧/ ١٩٨٩.

٢٢) انظر تقديم محمود طرشونة لحديث عيسى بن هشام في سلسلة ((عيون المعاصرة)). دار الجنوب للنشر - تونس - ١٩٨٤ ص ٢٠

٢٣) المصدر السابق.

٢٤) دراسات في القصة القصيرة - ص ص ١٠٦ - ١٠٩.

٢٥) لقد حاول بعض الباحثين والقصاصين أن يربطوا ميكانيكيا بين القصة والمجتمع تحت تأثير الفهم الستاليني الجدانوفي للادب. ومن أبرز تلك المحاولات كتاب محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس ((في الثقافة المصرية)) الذي وجد له تطبيقات في بعض الاقطار العربية كما هو الحال مع دراسة محمد كامل الخطيب في كتابه:

- السهم والدائرة - مقدمة في القصة السورية القصيرة خلال عقدي الخمسينات والستينات - دار الفارابي بيروت ١٩٧٩.

٢٦) انظر:

- الخطيب، د. حسام: القصة القصيرة في سورية - تضاريس وانعطافات - منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٢ - ص ص ٧ - ٥٠.

٢٧) انظر:

- حوامدة، د. مفيد: المسرح ومشكلة التبعية. في ((عالم الفكر)) (الكويت) المجلد ١٧ - العدد ٤ - آذار ١٩٨٧.

٢٨) يذكر واضعا ((نظرية الأدب)) ان ما يدعى بالانكليزية ((انشاء)) يدعوه الالمان والروس The Composition ((تحفيز)) الرواية (Motivation) واقترحا تبني المصطلح الثاني نظرا لاشارته المزدوجة الى الانشاء البنيوي أو السردي والى البنية الداخلية لنظرية نفسية أو فلسفية - حول السبب الذي يجعل الرجال يسلكون على هذا النحو أو ذاك أي بتعبير أشمل - نظرية في التحليل. وقد ورد في هوامش الكتاب ((ان السير والترسكوت وايتكمب في كتابه ((دراسة الرواية)).

- بوسطن (١٩٠٥/ ص ٦٠). دعا التحفيز بأنه ((مصطلح في يدل على السببية في حركة العقدة، وبخاصة فيما يتعلق بترتيبها الفني الواعي)).

- نظرية الادب - ص (٢٧٣ - ٤٤٨).

٢٩) سليمان، نبيل: مساهمة في النقد الادبي - دار الطليعة - بيروت - ١٩٨٣ ص ١٠.

٣٠) خصائص الاقصوصة البنائية وجمالياتها ـ ص٢١ .
٣١) نفسه ـ ص٢٢ .
٣٢) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ـ ص١٣١ وما بعدها .
٣٣) الفيصل، سمر روحي: من رواد القصة القصيرة في سورية، محمد النجار ١٩٠٢ـ١٩٦٢ . في ((الموقف الادبي)) (دمشق) ـ العدد١٦٢ـ١٦٣ ـ تشرين الاول وتشرين الثاني١٩٨٤ ـ ص ص٩٣ـ٩٤ .
٣٤) حيشة، د. هدى: ماذا في أدب احسان عبدالقدوس؟ في ((الفكر المعاصر)) (القاهرة)ـ العدد ٤٠ص ص٨٢ـ٩٤ .

لقد أعادت هدى حيشة القيل والقال حول أدب احسان عبدالقدوس في أنه كاتب جنسي أو رخيص على سبيل المثال، أو أنه استغل مهارته الحكائية في اثارة أحاسيس القراء ولا سيا النساء والشباب، أو أنه وضع الاولوية للرواج، ولا سيا دغدغة مشاعر العامة السياسية والاجتماعية. ولدى تمحيصها لمثل هذا القيل والقال وجدت أن احسان عبدالقدوس اعتمد أساسا على مقدرته الحكائية وقصه الماهر وسرده المتمكن وقدرته على تصوير خلجات النفس الانسانية ووضعها أحيانا في مفاصل التغير الاجتماعي، ولكنها وجدت أيضا أن هذه المهارة وضعت لغير متطلبات الفن الحق فكثير من كتاباته رخيص ومتعجل وصحفي باستثناء روايتين الى حد ما هما (لاشيء يهم) و(لاتطفىء الشمس).

٣٥) انظر على سبيل المثال الملتقى العربي الاول للابداع الادبي والفني المنعقد بأغادير في تشرين الاول ١٩٨٨ تحت عنوان ((الابداع والهوية القومية)) في: ((الوحدة)) (الرباط) ـ السنة ٥ ـ العدد ٥٨ـ٥٩ تموز ـ آب١٩٨٩ .
٣٦) انظر على سبيل المثال أبحاث ندوة الغزو الثقافي الصهيوني والامبريالي (تونس١٩٨٢). ولم تطبع في كتاب بعد.
٣٧)انظر، د. عبدالحميد: القصة اليمنية المعاصرة (١٩٣٩ ـ١٩٧٦) ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٧ .
ـ الأزرعي، سليمان: دراسة في القصة والرواية الاردنية. دار ابن رشد ـ عمان ١٩٨٥ .
ـ الهاشمي، بشير: خلفيات التكوين القصصي في ليبيا ـ دراسة ونصوص ـ المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان ـ طرابلس ١٩٨٤ .
٣٨)

see:- kilpatrick Hilary The Arabic Novel-A single tradition in Journal of Arabic literature E.J.Brill - leiden.Vol.V - 1974.p.107

- kilpatrick Hilary the MoQern English Novel, Ithaca press,London,1974 [preface]

- kilpatrick Hilary: Tradition and Innovation in the Fiction of ghassan kanafani,Journal of Arabic Literature, E.J.Prill Leiden VOL VII, 1976,P 64

ومثل التقديرات لتطور الرواية العربية في مصر موجودة على سبيل المثال في كتاب.

Sakkut Hamdi,The Egyptian Novel and Its Main Trends from 1913 to 1952 The American university in Cairo press, Cairo U.A.B 1971

٣٩) انظر:
ـ الرواية العربية ـ مقدمة تاريخية ونقدية . ص٤٣
ـ شاجال، فلاديمير: لماذا ترجمت موسم الهجرة الى الشمال الروسية (ترجمة د. عبدالكريم عبدالصمد) في (الموقف الادبي) (دمشق) العدد ٢٢٠ ـ ٢٢١ آب ـ ايلول ١٩٨٩ .
من ص ٥٩ ـ ٦٤ .

وانظر نقدنا لترجمة كتاب روجر آلن :
ـ أبو هيف ، عبدالله . الرواية العربية : ملاحظات وتصويبات في «الثورة» دمشق ـ ١٩٨٩ .

٤٠) الادب العربي : تعبيره عن الوحدة والتنوع ـ ص ٢٨٣ .
٤١) نفسه ـ ص ٢٠٣ وما بعدها .
٤٢) فكرة القصة . ص ٤٨ وما بعدها .

٤٣) عدد ممتاز خاص بالقصة ـ السنة ٢ العدد ١ كانون الثاني ١٩٥٤ .
انظر أيضاً :
ـ القصة في دولة الامارات العربية المتحدة ـ السنة ٣٧ العدد ٩ ـ أيلول ١٩٨٩ .
وخلال هذه العقود الأربعة أصدرت «الآداب» أعداداً كثيرة عن القصة العربية أو في قطر عربي واحد ، ولكننا آثرنا المقارنة بين هذين العددين لجلاء الصورة .
٤٤) الرواية وفن القص ـ المجلد ٢ ـ العدد ٢ آذار ١٩٨٢
ـ القصه القصيره اتجاهاتها وقضاياها ـ المجلد ٢ ـ العدد ٤ ـ ايلول ١٩٨٢ .
٤٥) سليمان ، نبيل : النقد الادبي في سورية ج ١ دار الفارابي ـ بيروت ١٩٧٩ .
انظر ايضا : أبو هيف ، عبدالله . الأدب والتغير الاجتماعي في سورية ـ اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨٩ .
ـ سلطان ، د. جميل : فن القصة والمقامة ـ دار الانوار بيروت ١٩٦٧ وكان صدور هذا الكتاب لاول مرة عام ١٩٤٣ .
٤٦) عبدالرحيم ، محمد عبدالرحيم : أزمة المصطلح في النقد القصصي في «فصول» (القاهرة) المجلد ٧ العدد ٣ و٤ نيسان ـ أيلول ١٩٨٧ من ص ٩٨ ـ ١٠٦ .
٤٧) انظر على سبيل المثال :
ـ الحكيم ، توفيق . زهرة العمر ـ القاهرة ١٩٤٣ .
ـ حسين ، طه : جـ ٣ ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٧٣ .
ـ حقي ، يحيى : اشجان عضو منتسب : سيرة ذاتية في مؤلفات القصص ١ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٧٥ ص ص ٩ ـ ٥٦ .
٤٨) انظر :
ـ شلش ، د. علي : (اعداد وتقديم) سلسلة الاعمال المجهولة ـ مصطفى لطفي المنفلوطي . دار رياض نجيب الريس للكتاب والنشر ـ لندن ١٩٨٨ .
ـ أبو هيف ، عبدالله : المنفلوطي سياسيا ـ في «الثورة» دمشق العدد ٨٠٨٠ تاريخ ١٤/ ١٠/ ١٩٨٩ ص ٩ .
٤٩) صبحي ، محيي الدين : الشاعر العلامة أمجد الطرابلسي والنقد الاكاديمي في «الوحدة» (الرباط) السنة ٥ العدد ٤٩ ص ص ١٦٠ ـ ١٧٥ .
ومما يجدر ذكره ان الالتباس في مفهوم الشعر والشعرية ، والثاني قد ألصق بأجناس أدبية أخرى كالقصة ناتج بالدرجة الاولى عن التباس المصطلح والنهجية القائمة بتأثير البنيوية والتفكيكية وما بعدهما دون الوعي بالتراث ، وهكذا ترجم على سبيل المثال كتاب ميخائيل باختين «قضايا جماليات ديستويفسكي» .
انظر :

- باختين ، ميخائيل : شعرية دستويفسكي (ترجمة جميل نصيف التكريتي - مراجعة حياة شرارة) دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - ١٩٨٦

٥٠) القط ، د. عبدالقادر : مفهوم الشعر عند العرب (ترجمة د. عبدالحميد القط) دار المعارف - القاهرة ١٩٨٣

٥١) انظر:

- عدة مؤلفين : نظرية الرواية (ترجمة د. انجيل بطرس سمعان) الهيئة العامة للكتاب ـ ـ القاهرة ١٩٧١ .

- ويليك ، رينيه واوستن وارين . نظرية الأدب - (ترجمة محي الدين صبحي ومراجعة حسام الخطيب) وزارة التعليم العالي - دمشق ١٩٧٢ .

- جون هالبرلين : نظرية الرواية (ترجمة محيى الدين صبحي) وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨١ .

وكان صدوره في أواخر الخمسيات كتاب مترجم عن نظرية الانواع الأدبية انظر: عون ، د. حسن (ترجمة) : نظرية الانواع الادبية - منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٥٦ - ١٩٥٨ .

٥٢) لاشك ان ترجمة كتاب «الصوت المنفرد» لفرانك اوكونور عام ١٩٦٦ من أهم الانعطافات في وعي فن القص ، أما أول كتاب عربي مؤلف حول نظرية القصة فهو:

- المرزوقي ، سمير (وزميله جميل شاكر) : مدخل الى نظرية القصة - سلسلة علامات - الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر) ١٩٨٥ .

وكان قد أصدر يوسف الشاروني كتابا صغيرا تعرض فيه الى الجانب النظرى في القصة القصيرة:

- الشاروني ، يوسف : القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا - كتاب الهلال - القاهرة ١٩٧٧ .

٥٣) انظر:

- المسدى ، عبدالسلام . النقد والحداثة مع دليل بيبلوغرافي - منشورات دار الطليعة - بيروت ١٩٨٣ .

- الخورى ، بولس : التراث والحداثة ، معهد الانماء القومى - بيروت ١٩٨٤ .

وقد كشف المسدي في ثبته أن عشرات المقالات التي ظهرت في السبعينات قد أشارت لماتسميه بالتنظير للقصة والسرد والحكائية من منظورات شديدة الصلة بالتراث والمعاصرة في آن معا . كما هو الحال مع مقالات لانجيل بطرس سمعان ورشيد الغزى وسواهما .

ثم ظهرت أثناء ذلك وبعده الكتب التالية ، وهي شديدة الاهمية في سياق بحثنا . انظر :

- الواد ، حسين : البنية القصصية في رسالة الغفران - الدار العربية للكتاب طرابلس - تونس ١٩٧٦ .

- عصفور ، د. جابر : مفهوم الشعر - دراسة في التراث الشعرى - دار الثقافة - القاهرة ١٩٧٨ .

وغير بعيد عن ذلك مابحثه شكرى عزيز الماضى حول نظرية الادب في التراث العربى - انظر:

- الماضي ، شكرى عزيز : في نظرية الادب - سلسلة النقد الادبي - دار الحداثة بيروت ١٩٨٦ .

وفي هذا المجال أيضا نشير الى أهمية دراسة السرد والحكاية في القصص الشعبي وتأثيره على تطور فهم القصة وتكون الجنس القصصي العربي .

٥٤) ابراهيم ، د. نبيلة : قصصنا الشعبي من الرومانسية الى الواقعية - دار العودة (بيروت) ودار الكتاب العربي (طرابلس) ١٩٧٤ .

وهذا الكتاب ينطلق من منهج بروب في علم الحكاية وتشكلها ، على أنه من أحدث المناهج المعاصرة في تصنيف القص الشعبي .

٥٥) نشر ابراهيم الخطيب ترجمة لنصوص الشكلانيين الروس لأول مرة في الدوريات المغربية في أواخر السبعينات ثم جمعها فيما بعد في كتاب ((نظرية المنهج الشكلي)) المشار اليه من قبل.

كما ترجمت في هذا الاطار بعض أعمال المنظرين الشكلانيين في الدوريات لشلوفسكي وجاكوبسون وايخنلوم مثلما جرى الحديث عنهم وعن انجازاتهم وبخاصة أثر وفاة شلوفسكي قبل سنوات.

٥٦) انظر بعض كتب نقد القصة التي التفتت الى البعد التراثي للقص، وكانت ظهرت في الثمانينات:

ـ المقداد، د. قاسم هندسة المعنى في السرد الاسطوري الملحمي ـ جلجامش ـ دار السؤال بدمشق ـ ١٩٨٤.

ـ ممو، أحمد: دراسات هيكلية في قصة الصراع ـ الدار العربية للكتاب ـ تونس ١٩٨٤

ـ عدة مؤلفين: دراسات في القصة العربية ـ وقائع ندوة مكناس ـ مؤسسة الابحاث العربية ـ بيروت ١٩٨٦.

ـ نور الدين، صدوق: النص الادبي: مظاهر وتجليات الصلة بالقديم ـ دار اليسر ـ الدار البيضاء ١٩٨٨.

ـ علوش، سعيد: عنف المتخيل الروائي في أعمال اميل حبيبي ـ مركز الانماء القومي ـ بيروت ١٩٨٨.

٥٧) سليمان، نبيل: النقد الأدبي في سورية ـ جـ١ ـ مصدر سابق.

انظر أيضا:

ـ مصطفى، د. شاكر: محاضرات عن القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية ـ معهد الدراسات العربية العالية ـ القاهرة١٩٥٧ ـ١٩٥٨.

ـ أبو شنب، عادل: صفحات مجهولة في تاريخ القصة السورية ـ وزارة الثقافة ـ دمشق١٩٧٤.

ـ الخطيب، د. حسام: القصة القصيرة في سورية ـ مصدر سابق.

ـ أبو هيف، عبدالله: الشيخ راغب العثماني وفن القصة ـ ضمن كتابه ((الأدب والتغير الاجتماعي في سورية)) مصدر سابق.

٥٨) جبرا، جبرا ابراهيم: ينابيع الرؤيا ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ١٩٧٩.

حواره مع ماجد السامرائي والياس خوري على وجه الخصوص.

ـ اخلاصي، وليد. المتعة الأخيرة ـ اعترافات شخصية في الأدب ـ دار طلاس ـ دمشق١٩٨٦ وفي هذا الكتاب التنظيري ينفر وليد اخلاصي من التنظير،مما يجعلنا أقرب الى ادماج هذه الاعترافات بالقياس الادبي وسعي الكاتب الى تنظير قوامه المعايير بالدرجة الأولى.

وانظر أيضا:

ـ اخلاصي، وليد: اعترافات في التجربة الروائية في ((الموقف الأدبي)) (١٢٩ـ١٣٠) ص ص١٤٣ـ١٥١.

٥٩) انظر:

ـ العجيلي، عبدالسلام: السيف والتابوت ـ مصدر سابق.

ـ العجيلي، عبدالسلام: أشياء شخصية ـ مصدر سابق.

ـ الجرادي، ابراهيم (تحرير): دراسات في أدب عبدالسلام العجيلي ـ دار الأهالي ـ بيروت ١٩٨٨.

ـ حبيبي، اميل: ((أنا هو الطفل القتيل)) أجرى الحوار محمود درويش والياس خوري في مجلة ((الكرمل)) (نيقوسيا) العدد١ شتاء ١٩٨١ ص ص١٨٠ ـ ١٩٨.

ـ المدني، عز الدين: الأدب التجريبي ـ مصدر سابق.

٦٠) انظر على سبيل المثال.

ـ هلسا، غالب: أدباء علموني ـ أدباء عرفتهم (سلسلة مقالات) في جريدة ((الثورة)) (دمشق)١٩٨٩.

ـ ميف، عبدالرحمن: شخصيات كالفخ تورط غيرها (أجرت الحوار سلوى النعيمي) في مجلة ((الكرمل)) (نيقوسيا) العدد٩ ص ص١٧٩ـ١٩٧

ـ الخراط، ادوار: على سبيل التقديم ـ في مجلة ((الكرمل)) (نيقوسيا) العدد ١٤ـ١٩٨٤ ـ ص ص٥ـ ١٤.

٦١) ـ محمد برادة في: الأدب العربي ـ تعبيره عن الوحدة والتنوع ص٢٠٧.

٦٢) انظر بعض أحاديث نجيب محفوظ في:

ـ حافظ، صبري (تحرير): نجيب محفوظ: أتحدث إليكم ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٧.

٦٣) ـ سبل المؤثرات الاجنبية وأشكالها في القصة السورية ص٣٤.

٦٤) ـ تعد جهود عبدالفتاح كيليطو من أبرز جهود النقد العربي في تأصيل السرد العربي، وقد سبقت الاشارة لبعض كتبه.

٦٥) نجيب، د. ناجي: كتاب الاحزان ـ دار التنوير ـ بيروت١٩٨٣

٦٦) حنا، د. عبدالله: من الاتجاهات الفكرية في سورية ولبنان ـ النصف الأول من القرن العشرين ـ دار الأهالي ـ دمشق١٩٨٧. ص ص٦٧ـ٢١٠.

٦٧) ـ أبو هيف، عبدالله: حصاد الثمانينات: التفكير الأدبي وآفاق التسعينات في ((الثورة)) دمشق ـ ٤/١/١٩٩٠.

٦٨) ـ دراج، د. فيصل: حوار في علاقات الثقافة والسياسة. منظمة التحرير الفلسطينية ـ دائرة الاعلام والثقافة دمشق١٩٨٤.

٦٩) مروة، د. حسين: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ـ دار مكتبة المعارف ـ بيروت١٩٦٥. وانظر أيضا

ـ مروة، د. حسين: بحث عن الواقعية الواقعية ـ في ((الوحدة)) (باريس) ـ السنة١ العدد ١ ـ تشرين الأول١٩٨٤ ـ ص ص٤٧ ـ ٥٢.

٧٠) ـ العالم، محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة ـ دراسة في رواية اللجنة ـ دار الكلمة بيروت ١٩٨٧.

٧١) ـ الشريف، جلال فاروق: ان الأدب كان مسؤولا ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق١٩٧٨.

التوثيق الميداني عند ابن حزم الأندلسي

د. محمد محمد بنيعيش

من مميزات البحث العلمي الحديث نجد على رأسها ذلك الاعتماد المكثف على الدراسة الميدانية كوسيلة موضوعية لصياغة نظرية ما ، صياغة مدققة وصادقة .

وبعد ، فهذا البحث الميداني قد يوظف على عدة مستويات منها ذات الطابع ما يسمى بالعلوم التجريبية أو العلوم البحتة .

ولئن كان الاتجاه في تحصيل العلوم قد عرف منذ القدم عند الانسان إلا أنه لم يكن يعرف منهجا منظما ومواصفات كفيلة لضمان سلامة التحصيل العلمي في أرقى مستوياته كما هو عليه الحال في عصرنا وخاصة في العلوم التجريبية .

غير أن ما أصبح يسمى في عصرنا اليوم بالعلوم الانسانية نجد أن مؤسسها قد يدعون أنهم السباقون الى اعتماد الدراسة الميدانية كممد للتحصيل العلمي المؤسس لهذه النظرية أو تلك . وبهذا الادعاء قد نجد إقصاء لمجهودات علماء ومفكرين مروا عبر التاريخ ونظروا عن طريق الملاحظة الخارجية والبحث الميداني في العلوم الانسانية وخاصة ابداعات المفكرين المسلمين في هذا الميدان .

وبعد مراجعتنا للتراث الاسلامي وموقفه من البحث الميداني وتوظيف الاستمارات والاستبيانات تبين لنا انه توجد نماذج راقية تدل على توظيف البحث الميداني في تأسيس العلوم النظرية والخاصة بالانسان .

بالاضافة الى هذا فقد وجدنا توثيقا نوعيا لهذا البحث يبني بأحكام على طريقة السند الحديثي وعلى واقع ونوعية وأحوال الاشخاص محل البحث والتقصي

ومن بين أهم المفكرين والباحثين المسلمين الذين شخصوا لنا هذا التحري المعرفي والاستقصاء الموضوعي للعلوم الانسانية نجد ابن حزم الأندلسي ٣٨٤ هـ نعرض لمنهجه كالتالي .

(أ) المنهج التخصصي عند ابن حزم

إن الكتاب الذي أفرغ فيه ابن حزم أهم مقومات منهجه في البحوث النفسية على مستوى دراسة الظواهر ، هو كتابه «طوق الحمامة» وكعادة المؤلفين المنهجيين حينما عرض ابن حزم لكتابه هذا كان يبث بين الفينة والاخرى بعض أهم أسس المنهج الذي يحدد مستوى دراسته وغايته من تأليف الكتاب ، وذلك اما تصريحا أو تلميحا ، ومن بين أهم الفقرات المعبرة عن منهج ابن حزم في «طوق الحمامة» كقانون عام يسير عليه الكتاب ، هذا النص التالي ، يقول فيه : «ولم أمتنع أن أورد لك في هذه الرسالة أشياء يذكرها الشعراء ويكثرون القول فيها موفيات على وجوهها ، ومفردات في أبوابها ومنعمات التفسير مثل الافراط في صفة التحول وتشبيه الدموع بالامطار وأنها تروي الأسفار وعدم النوم البتة وانقطاع الغذاء جملة الا أنها أشياء لا حقيقة لها ،

وانما اقتصرت في رسالتي على الحقائق المعلومة التي لا يمكن وجود سواها أصلا على أني قد أوردت من هذه الوجوه المذكورة أشياء كثيرة يكتفى بها لئلا أخرج عن طريق أهل الشعر ومذهبهم»[١]

ومن هنا فقد امتاز الكتاب بعرض أشبه ما يكون بالدراسات النفسية الحديثة القائمة على تتبع الشخصيات ودراسة نفسياتها ابتداء من الخبرات النفسية القائمة على التجربة الذاتية والمعاناة الشخصية وانتقالا الى ملاحظة الآخرين والادلاء بأخبارهم على منهج أهل الحديث وذلك باتصال السند واعتماد الثقات في إيراد هذه الاخبار.

ولم يكن اعتماده في هذا الكتاب على آراء نظرية خالصة ونظرات فلسفية معروفة [١] بل اذا أورد فكرة استدل عليها بحادثة وقعت له أو رآها مباشرة أو رواها عمن يثق به، وذلك بتخصيص بفقرة يصطلح عليها بـ «خبر» [٢]

وحينما كان يكتب ابن حزم عن الحب كان واعيا بضرورة التخصص والوقوف عند حدود الموضوع، لأنه يدرس عمليات نفسية وانفعالات عاطفية، لها ظواهر نفسية معينة وتأخذ جانبا خاصا من حياة الانسان النفسية واتجاهاته الباطنية، لهذا فكتاب «طوق الحمامة» لن يكون كتابا أخلاقيا من حيث القصد ولن يكون كتابا روائيا أو بلاغيا يقف به عند هذه الجوانب من حياة الانسان، وانما هو كتاب نفسي بالدرجة الاولى يدرس مشكلة معينة من مشاكل الانسان النفسية، لهذا فهو يقف عند حد هذه المسألة ولا يتعداها الى موضوعات أخرى تمت اليها بصلة الا من باب الايماء أو ابراز وجه الرابطة بين هذا الموضوع أو ذاك وفي هذا يقول: «ولولا أن رسالتنا هذه لم نقصد بها الكلام في أخلاق الانسان وصفاته المطبوعة والتطبع بها وما يزيد من المطبوع بالتطبع وما يضمحل من التطبع بعدم الطبع لزدت في هذا المكان ما يجب أن يوضع في مثله ولكننا انما قصدنا التكلم فيما رغبته من أمر الحب فقط وهذا أمر كان يطول اذ الكلام فيه يتغنى كثيرا»[٣].

فهو إن ذكر بعض الجوانب الاخلاقية في هذا الكتاب فانما ذكرها من باب علاقتها بالحب وارتباطها به ارتباط الراحتين بالاصابع موظفا كل طاقاته لبيان أوجه جوانب الحياة الانسانية المتعددة وانفعالاتها تجاه مواضع الحب، وهذا أمر الطابع الغالب على دراسته في هذا الكتاب وليس كما ذهب اليه زكريا ابراهيم من أن ابن حزم قد تناول موضوع الحب من وجهة نظر الأديب والشاعر والمؤرخ أكثر مما تناوله من وجهة نظر الفليسوف والمحلل النفساني»[٤]

فكما مر بنا أن قصده الاساسي هو تبيين الحقائق وليس هو عرض التواريخ والأحداث، ولئن كان هناك حضور مكثف لمثل هذه الموضوعات في الكتاب فإن ذلك لا يعني امكانية الاستغناء عنها في البحث العلمي اذ أن الشعر ما هو الا نموذج من نماذج الاتجاهات النفسية الانسانية وكذلك التواريخ فإنها أحسن وسيلة لتدعيم الحقائق وتثبيت القواعد، وابراز مصداقيتها نظرا لمطابقتها لما حدث في الواقع ولهذا فإننا لا نكاد نجد في كتاب «طوق الحمامة»

فكرة نظرية مفصولة عن حادثة شخصية أو تاريخية أو استشهاد شعري ، مما يبين لنا أن منهج ابن حزم في البحث النفسي هو منهج نظري تجريبي في آن واحد قد اعتمد الملاحظة المباشرة وغير المباشرة كما اعتمد منهج الاستبطان ، بالاضافة الى هذا فإن منهج ابن حزم منهج توثيقي في أبحاثه[1] وهذا التوثيق يقتضى منه ايراد الاخبار[2] المتعددة لكي يحصل اليقين وتصير الاستنتاجات قطعية ومعضدة بالوثائق اللازمة .

(ب) التوثيق والموضوعية العلمية عند ابن حزم

من بين النماذج التي تبين لنا قوة المنهج العلمي المتبع عند ابن حزم نذكر ما أورده حول العلة التي تكون سببا للحب .

«وأما العلة التي توقع الحب أبدا في أكثر الأمر على الصورة الحسنة فالظاهر أن النفس حسنة تولع بكل شيء حسن وتميل الى التصاوير المتقنة فهى اذا رأت بعضها تثبتت فيه فإن ميزت وراءها شيئا من اشكالها اتصلت وصحت المحبة الحقيقية وان لم تميز وراءها شيئا من أشكالها لم يتجاوز حبها الصورة وذلك هو الشهوة ، وان للصور لتوصيلا عجيبا بين أجزاء النفوس النائية»[3]

فبعد ما أرسى الأسس النظرية في تحديد أسباب الحب وطرق تثبيته استطرد في ايراد النماذج المأثورة والاحداث المعضدة لهذا المذهب النظري ثم يختم دراسته بأبيات شعرية مناسبة وملخصة لما كان بصدد البحث فيه . وهذه الأبيات كلها معان علمية أكثر منها خيالات وبحور وهمية ، نذكر من بينها بعض أبيات هذه القصيدة النفسية التي كان البعض ـ كما يذكر ابن حزم ـ يسميها «الادراك المتوهم»

تـرى كل ضـد بـه قائمـا ... فكيف تحد اختلاف المعاني

فيا أيها الجسم لا ذا جهات ... ويا عرضـا ثابتـا غير فـان

نقضت علينا وجوه الكلام ... فما هو مذ لحت بالمستبان[1]

وبهذا أمكن القول بأن المنهج عند ابن حزم شكل بحثا علميا موضوعيا وليس سيرة ذاتية بالمعنى القصصي أو الاخبار الغاية منه اضطراب الخواطر كأحاديث الأسمار ، وانما هى سيرة ذاتية بناءة تحكي عن نفسها وعن غيرها لكي تقيم نظرية أو تصدر كلمة تحوى جنسا ونوعا . . . الخ .

وعندما كان يصب اهتمامه بدراسة شخصية معينة من أجل اقامة بناء نظري فإن اختياره لهذه الشخصية كان يقوم على اعتبارات ضرورية حتى تكتسب نظريته قوة ومتانة ولا تكون عرضة للخلل أو الاتهام أوالمراجعة ، ومن بين نماذج صفات الشخصيات التي اعتمدها ابن حزم في دراساته هم أناس «لا يتهمون في تمييزهم ولا يخاف عليهم سقوط في معرفتهم ولا اختلال لحسن اختيارهم ولا تقصير في حدسهم ، قد وصفوا أحبابا لهم في بعض صفاتهم بما ليس اليستحسن عند الناس ولا يرضى في الجمال ، فصارت هجيراهم وعرضة لاهوائهم ومنتهى استحسانهم ثم مضى أولئك إما بسلو أو بين أو هجر أو بعض عوارض الحب وما فارقهم

استحسان تلك الصفات ولا بـان تفضيلها على ما هـو أفضل منهـا في الخليقة ، ولا مـالوا الى سواهـا بل سارت تلك الصفات المستجـادة عند الناس مهجـورة عندهم وساقطـة لديهم الى أن فارقوا الدنيا وانقضت أعمارهم حينا منهم الى من فقدوه ، وألفة لمن صحبوه، وما أقول ان ذلك كان تصنعـا لكن طبعا حقيقيا واختيـارا لا دخل فيه ولا يـرون سواه ولا يقولـون في طي عقدهم بغيره " . . . وما أصف من منقـوصي الحظوظ في العلم والادب لكن عن أوفر النـاس قسطا في الادراك وأحقهم باسم الفهم والـدراية "[1] وعلى هـذا النهج سـار في اقـامة دعـائم دراسته في الكتاب وكثيرا مـايأتي بذكـر الشخص المستشهد بحالتـه النفسية أو العاطفيـة الخاصة مقرونا بذكرمكانته العلمية وصحته النفسية العامة قبل الحادث[2] لكي يبرهن للقارىء بأن هذه الفكرة أو تلك ليست وليدة التخمين والرمي في عماية وانما هي نتاج درس تحقيقي وموضوعي أقصى ما يمكن أن تمثله الموضوعية. ولربما هذا التحري الذي سلكه ابن حزم في بحوثه النفسية هاته، قد يتخطى مستوى بعض الـدراسات الحديثة، اذ أنها لم تخل من نقـائص اذا قـسناها بـالمنهج الذي ذكرناه عن ابن حزم من حيث اكساب المطالع للكتاب الثقة بالنتائج المحصل عليها .

ج) التوثيق بين ابن حزم والمدارس النفسية الحديثة .

١) فالمنهج الذي سلكه مثلا فرويد مؤسس المدرسة التحليلية (١٩٣٩) بالتركيز على شخصيات محددة لاتتعدى أصـابع اليد الـواحدة، وخاصـة شخصية هـانز الصغير الـذى كان يمثل محور دراسته كلهـا ، لايفيد العلم اليقين بـالنتائج المحصل عليهـا من خلال هـذا النمط من البحث والخاصة بتحديد أسباب القلق ومفهوم خوف الاطفال من الحيوانات[3] اذ أن طريقة التحليل هـذه التي شملت شخصيـة هـانز الصغير كانت تعتمـد على الاحتمالات أكثـر مما يفيـد القطع بصورة برهانيـة على صحة النتائج المحصل عليها. وهذا ما جعل فـرويد يظهر بمظهر المتردد في اقرار نظرياتـه بل انه قد عبر صراحة عن هذا الضعف الذي كـان يختلج نظرياته، وذلك حينما شعر بتنـاقض في احدى نظريـاته عن العرض وأسبـابه عند هـانـز بأنه " لو أن العـرض الرئيسي الذي أظهره كان في الواقع عداوة من هذا النوع لاضد أبيه وانما ضد الخيول، لما كنا نقول، وهذا يبد و غريبا أنه مصاب بعصاب ولا بد أن يكون هناك خطأً ما إما في نظريتنا عن الكبت وإما في تعريفنا للعرض"[4] ،وكذلك نجـد حضور هـذا الاحتمال يظهر عنـد الحديث عن الشخصية الثانية في بحوث فرويد وهو الشاب الـروسي وخوفه من الذئب، فإنه يحلل سبب خوفه هذا على غرار ما حصل لهانز بأنه " من المحتمل أن والد هـذا المريض الروسي كان يقلد الذئب أثناء لعبه معه وكان يهدده مازحا بأنه سيأكله"[5] ،وعن النتائج المحصل عليها أثناء البحث في شخصية هانز الصغير النفسيـة تطرح تساؤلات عدةحـول قيمة شهادتي هذا الطفـل الصغير وأبيه بصفة خاصة اذ كانت " تقـارير الأب عن سلوك هانز عرضـة للشك في عدد من الموضوعات، وعلى سبيل المثال فقـد حاول الأب أن يقـدم تفسيراته لملاحظات هـانز وكأنها حقـائق مقررة، كما أن شهادة هانز نفسه لايمكن الاعتماد عليها إطلاقا لأسبـاب عديدة، فلقد ذكر كذبات عديدة في

الاسابيع الاخيرة لمخاوفه المرضية، بالاضافة الى أنه قد قدم العديد من التقارير غير المتسقة والمتعارضة أحيانا، والأهم من ذلك هو أن معظم ماقدم على أنه آراء هانز ومشاعره كان ببساطة عبارة عن كلمات الأب، ويقر فرويد نفسه بذلك ولكنه يحاول أن يتغاضى عنه حين يقول: "في الحقيقة انه خلال عملية التحليل كان لا بد أن يقال لهانز أشياء كثيرة لا يمكنه قولها بنفسه وكان لا بد أن يمد بأفكار لم يبد أي اشارة لامتلاكه اياها. كما أن انتباهه كان لا بد أن يوجه في الاتجاه الذي يتوقع منه الاب شيئا ما، وقد يقلل هذا من القيمة البرهانية للتحليل ولكن نفس الطريقة تتكرر في كل حالة وذلك لأن التحليل النفسي ليس مجرد فحص علمي صرف ولكنه وسيلة علاجية "ويقول وولب وارخمان تلخيصا لذلك " ان شهادة هانز لا تخضع فحسب لمجرد الايحاء، ولكنها تحتوي أيضا على مواد كثيرة ليست من قوله على الاطلاق "[1] واذا تتبعنا الاستبيانات التي تحصل عليها فرويد من أب الصغير هانز ونوع الاسئلة التي طرحت عليه لكي يدلي برأيه لوجدنا أن هناك خللا واضحا وابهاما حول الطريقة التي وصل بها فرويد الى بناء نظريته النفسية، ومن بين مظاهر الخلل الحاصل في منهجه هو أن المادة "التي قام عليها تحليله" قد تم جمعها عن طريق والد الصغير هانز الذي ظل على صلة بفرويد عن طريق تقارير مكتوبة منتظمة، ولقد تمت بين الأب وفرويد عدة مناقشات تتعلق بالمخاوف المرضية للصغير هانز، ولكن فرويد نفسه لم يقابل الصبي الصغير خلال التحليل الا مرة واحدة !!! "[2]، ومن خلال هذا تبدو الموضوعية ضعيفة عند فرويد، فهي لا تستند الى وثاقة في الاستبيانات ولا الى إحكام نظرية قطعية الدلالة، وهذا راجع الى غياب المراقبة المباشرة من طرف المحلل النفسي للمريض وكذلك الى نوع الشخص المعتمد عليه في اثبات الحقائق. فبالنسبة للصغير هناك احتمال تأثير نوع الاسئلة على نوع الاجوبة الموجهة من طرف الأب للصغير، وصياغة بعض هذه الأجوبة من طرف الأب وذلك من خلال فهمه الشخصي وغياب تخصصه في طريقة نقل المعاني من الالفاظ. فلربما لم تكن لدى الصبي أية انشغالات بالمشاكل النفسية التي استنتجها فرويد[3]، وكان ذهنه خاليا، لكن من خلال إثارة أسئلة لديه أو الإجابة عن أسئلته المحدودة قد يتولد لدى الطفل اتجاه خاص في سلوكه وشرود ذهني في موضوعات كان في غنى عنها لولا افتعال هذا الجو المسرحي "[4]المستفز لمكامن شخصية الطفل التي كانت ماتزال في مرحلة انتقالية وعدم استقرار سواء على المستوى العقلي أو العاطفي لهذا فكل أحكامه في هذه المرحلة لا يصلح الاعتماد عليها في بناء نظرية ما، ولم تكن العشوائية يوما ما أساسا لنظرية أو حقيقة علمية، بالاضافة الى هذا فإن الجانب الاخلاقي لدى الطفل في هذه المرحلة يكون غير مستقر ولا يملك حرية التصرف الاخلاقي الا بحسب الجو الذي نشأ فيه، وهذا ما ذهب اليه بعض المفكرين المسلمين الاخلاقيين كابن مسكويه الذي يرى أن " أول ما ينبغي أن يتفرس في الصبي ويستدل به على عقله الحياء فإنه يدل على أنه قد أحس بالقبيح، ومع إحساسه به هو يحذره ويتجنبه ويخاف أن يظهر منه أو فيه، فاذا نظرت الى الصبي فوجدته مستحييا مطرقا بطرفه الى الارض غير وقاح الوجه ولا محدق اليك فهو أول دليل نجابته، والشاهد لك على أن نفسه قد

أحست بالجميل والقبيح وأن حياءه هو انحصار نفسه خوفا من قبيح يظهر منه ، وهذا ليس بشيء أكثر من ايثار الجميل والهرب من القبيح بالتمييز والعقل وهذه النفس مستعدة للتأديب صالحة للعناية لا يجب أن تهمل ولا تترك ومخالطة الأضداد الذين يفسدون بالمقارنة والمداخلة " [٣٦]

٢) وهذه الخصلة المميزة للطفل في أول نشوئه اعتبرها الماوردي من خصائص البنية السليمة للطفل ، وهي تعبر في حضورها أو غيابها عن انعكاس لا شعوري عند الطفل للاوضاع العامة التي يكون عليها مجتمع ما [٣] وبنفس الشيء هو الذي ذهب اليه الغزالي بخصوص تأثير البيئة على الطفل من حيث اكتسابه للفضائل والرذائل بينما تكون هذه الاخيرة أقرب اليه وله نزوح نحوها اذا لم يوجه التوجيه الخلقي السليم لأنه " مهما أهمل في ابتداء نشوئه خرج في الاغلب رديء الاخلاق حسودا سروقا نماما لحوحا ذا فضول وضحك وكياد ومجانة " [٤٠].

وليس بمستبعد أن يكون هانز من النموذج الذي ذكره الغزالي في هذا النص الرائع الذي يصف لنا نفسية الطفل المهملة عند النشوء فكانت النتيجة العلمية التي توصل اليها فرويد بمجرد استهتار من ذلك الصبي وسخريته من المحللين والمثيرين لاسئلة غريبة على مرحلة حياته .

ولو جاء فرويد الى مجتمع اسلامي واتصلت أبحاثه بصبي مسلم له نشوء اسلامي مبني على الحياء الذي اتفق عليه العلماء المسلمون بأنه من علامات النجابة لدى الطفل ، فإنه قطعا سيجد أن أحكامه ونتائجه عن هانز كانت وهمية ومركزة على شخصية غير سوية سلوكا وأخلاقا ، ولهذا فلا تصلح نظرياته لكي تعمم على كل الناس وتصير قانونا متحكما في مساراتهم واتجاهاتهم السلوكية .

ومما يزيد الطين بلة من حيث ابراز الخلل في منهج فرويد للبحث النفسي ، هو اعتماده على الاساطير [١] في اثبات نظريته ، دون التأكد من صحة القصة التي يوردها ، ومن أهمها عنده أسطورة الملك أوديب اليونانية [٢] ولايرى في هذا الموضوع الميثولوجي مجرد اثبات لحقيقة أن الرغبات الجنسية هي أساس نشاط الانسان فحسب ، بل يعتبره تأكيدا لفكرة وجود تلك المركبات (العقد) الجنسية الكاملة ـ حسب رأيه ـ في الانسان منذ الطفولة «فكان» التفسير الفرويدي للرغبات الجنسية بعيدا كل البعد عن النظرية العلمية للمسألة ، ومما يدل على وهمية حجج فرويد يكفي أن نذكر التوجه الى الاستعارات الميثولوجية [٣]

ولئن كان هانز الصغير وما أحيطت حوله من نظريات يمثل جوهر طريقة فرويد والمحللين النفسيين بشكل عام ، فإنه توجد طريقة أخرى مشابهة لها من حيث اعتماد شخصية طفل صغير في الدراسة النفسية ، وهذه الطريقة توضح وجهة نظر بافلوف الباحث النفسي الروسي والسلوكيين [١] وهي تعتمد على طفل صغير آخر أمريكي يدعى ألبرت درس حالته ج. ب. واطسون وهو المؤسس الشهير لمدرسة السلوكيين والذي أوضح أنه يمكن بالتأكيد تكوين المخاوف المرضية تجريبيا باستخدام وسائل كتلك التي استخدمها بافلوف في عملية تكوين التشريط البسيط، وقد حاول أن يثبت ذلك بالاستفادة من الصغير ألبرت الذي يبلغ من العمر أحد عشر شهر [٢].

وليس قصدنا في هذه العجالة مناقشة المدارس النفسية الحديثة أو مقارنتها بالمدارس الإسلامية ، لكن الهدف كان هو محاولة تسليط الضوء على المنهج الذي نهجه ابن حزم في الحصول على معلوماته النفسية والمتركزة أساسا حول موضوع الحب ، وذلك بتبيين أهمية هذا المنهج وقوته في اكساب المعرفة الحقة ولئن غلبنا الحديث عند التعرض للمدارس النفسية الحديثة عن فرويد ومنهجه ، فليس ذلك الا لأن كتاب « طوق الحمامة » يهم جانبا مهما من جوانب الاتجاهات النفسية عند فرويد والمتعلقة بموضوع الجنس والعاطفة الحائمة حوله ، ولكن مع وجود مفارقات كبيرة في وجهة النظر حول هذا الموضوع سواء في دوافعه[3] أوغاياته . وهذا ما لا يسمح المجال الآن بتفصيل النظر فيه ، اذ المقصود هو تحديد منهج ابن حزم وعناصره .

٣) فالمنهج اذن عند ابن حزم يعتمد على ملاحظة الإنسان سليما قبل أن يصير سقيما ، وكامل الأهلية قبل أن يكون ناقصها ، ومن خلال المقارنة بين هذه الاضداد يخرج بنتيجة علمية جد دقيقة ولها اعتبارات منطقية تعتبر من الاوائل العقلية الضرورية ، اذ بضدها تتميز الاشياء ، بل انها تتشابه اذا كان التضاد كليا ، وبهذا قد يحسب السقيم سليما وهو ليس كذلك ، والاضداد أنداد ، والاشياء اذا أفرطت في غايات تضادها ووقفت في انتهاء حدود اختلافها تشابهت ، قدرة من الله عز وجل تضل فيها الاوهام ، فهذا الثلج اذا أدمن حبسه في اليد فعل فعل النار ، ونجد الفرح إذا أفرط قتل ، والغم اذا أفرط قتل ، والضحك اذا كثر واشتد أسال الدمع من العينين ، وهذا في العالم كثير[1]

فكان هذا من بين أسسه المنهجية والمميز لدراساته سواء منها النفسية المحضة أو الخلقية ، وهو يسعى دائما الى ابراز صدق مقولاته ونظرياته عن طريق التجربة الواقعية والمشاهدة الحقيقية ، فتراه في اغلب ما يورده من افكار نظرية الا ويستطرد قوله بالاشارة الى انه راى هذا الامر المنصوص عليه رأى معاينة ومعايشة بـ . « رأيت من أهل هذه الصفات » أو « قد رأيت من هذه صفته »[2]

وهذا عند وصف حالة نادرة الوقوع نوعاما ، حتى انه قد يحدد مستوى هذه الندرة وامكانية وقوعها ، ولا يجوز لنفسه أن يورد مفاجآت علمية غير مستندة الى وقائع ملموسة أو أحكام عقلية متفق عليها ، وذلك سعيا منه الى تحري الموضوعية واعتماد الحقائق العلمية الا اذا كان قد شاهدها بنفسه وعن وعي ودراية ، ومثل هذا التحري ما أورده في موضوع من أحب في النوم حيث يقول : « ولا بد لكل حب من سبب يكون له أصلا وأنا مبتدىء بأبعد ما يمكن أن يكون من أسبابه ليجري الكلام على نسق أو أن يبتدأ بالسهل والأهون ، فمن أسبابه شيء لولا أني شاهدته لم أذكره لغرابته »[3]، أما اذا كانت الحالة مستفيضة الوقوع ومشهورة فانه يعبر عنها كثيرا بقوله « قد وقع لغير ما واحد » أو « قد عرض هذا لغير واحد» ، لكنه رغم تسليمه بكثرة ورود مثل هذه الحالات فانه لا يعطيها كل المصداقية لكي تصير قانونا عاما ، وانما يحكم فيها فكره ويردها اذا كانت غير مستساغة وليس لها مبرر معقول كما نجده في رده على من أحب بالوصف وتحليله لنفسية هذا الشخص تحليلا دقيقا مع الاقرار بوقوعه بكثرة في أوساط الناس اذ

يقول : « وهذا كله قد وقع لغيرما واحد ولكنه عندي بنيان هار على غير أساس وذلك أن الذي أفرغ ذهنه في هوى من لم ير لابد له اذ يخلو بفكره أن يمثل لنفسه صورة يتوهمها ، أو عينا يقيمها نصب ضميره ولا يتمثل في هاجسه غيرها، قد مال بوهمه نحوها ، فان وقعت المعاينة يوما ما فحينئذ يتأكد الامر أو يبطل بالكلية وكلا الوجهين قد عرض وعرف ، وأكثر ما يقع هذا في ربات القصور المحجوبات من أهل البيوتات مع أقاربهن من الرجال ، وحب النساء في هذا أثبت من حب الرجال لضعفهن وسرعة اجابة طبائعهن الى هذا الشأن وتمكنه منهن»[1]

د) المنهج باختصار :

بعد هذا يبدو من اللائق القول بأن ابن حزم كان رجلا ذا منهج دقيق في كتابه « طوق الحمامة » هذا وأنه لم يكن مجرد أديب أو مؤرخ بالمعنى المألوف وانما كان باحثا علميا يلاحظ ويسجل ، ويفحص ، ويعلل ويأتي بالنتائج من مصادر موثوق بها وقابلة لكي تسمى إنسانية، وذلك لأنها صدرت عن الانسان في طور كمال نموه العقلي ، والجسمي ، فهو لم يعتمد أشخاصا دون سن التمييز أو سن الرشد في أبحاثه كما فعل فرويد مع هانز الصغير الذي كان له من العمر خمس سنين[2] وواطسن مع ألبرت الذي كان يبلغ من العمر أكثر من سنة ، ودراسة علاقته بالفئران وخوفه منها لبناء نظرية في التشريط ، وتعميم مظاهر الاستجابات لدى الحيوان والانسان كما فعل بافلوف بنقل المظاهر النفسية للكلب وجعلها قانونا لدى الانسان ... الخ . ولكنه عالج موضوعات الانسان لدى الانسان الصغير له سلوكه الخاص والكبير كذلك، والمرأة لها جوانب نفسية ليست لدى الرجال وكل جنس له خصائصه ، منها الثابتة ومنها العرضية التى تتأثر بالزمان والمكان والحركة والسكون ... الخ .

ويبدو أن زكريا ابراهيم قد أصاب في التعبير عن منهج ابن حزم حينما أجمله بقوله : « وربما كانت أول ملاحظة تعن للباحث عند مطالعته لرسالة ابن حزم في الحب هي هذا التسلسل المنطقي في العرض وذلك الترتيب المنهجي في تناول الموضوع بعكس ما درج عليه الكتاب العرب من استطراد واسترسال واطناب ، فابن حزم يبدأ حديثه بالكلام في ماهية الحب ثم ينتقل بعد ذلك الى الحديث عن نشأة الحب فيستقصي علاماته ومظاهره ويستعرض أنواعه ونماذجه ثم يتتبع أحوال المحبين وعوارض حبهم لكي ينتهي الى القول بأنه لم يحدثنا عن الحب بلغة الشعراء الحالمين بل هو قد اقتصر في رسالته على الحقائق الواقعية التي لا يمكن وجود سواها أصلا»[1]

ويضيف قائلا في ختام حديثه عن ابن حزم ومنهجه في « طوق الحمامة » وعلى الرغم من أن ابن حزم ليس أول من كتب في الحب من أدباء العرب (فقد سبقه الى ذلك اخوان الصفا في بعض رسائلهم وابن المقفع في « الادب الكبير والادب الصغير » والجاحظ في الرسالة السابعة من مجموعة رسائله في العشق والنساء) الا أن ابن حزم قد فاق كل هؤلاء في دقة منهجه وتسلسل أفكاره وترابط بحثه ورقة حسه وبعد غوصه ، وقد اتبع ابن حزم في دراسته للحب منهجي الاستبطان والاستقراء فجاءت رسالته حافلة بالملاحظات النفسية الدقيقة والخبرات الحية المعاشة

والأمثلة التاريخية الصادقة والنماذج البشرية المتنوعة وهذا ما جعل منها دراسة فذة في تاريخ الأدب العربي . (٣)

وهو نفس الشيء الذي حدا بنا إلى اعتبار هذا الكتاب محور الدراسات النفسية عند ابن حزم ، وذلك كما زخر به من خصوصيات سواء منها المنهجية أو المعرفية التي سنستخلص الكثير منها إن شاء الله تعالى .

* هوامش البحث

(١) ابن حزم . طوق الحمامة ، ص ١٩٥ تحقيق الطاهر أحمد مكي . دار المعارف . الطبعة الثانية .

(١) الدكتور زكريا ابراهيم مشكلة الحب ، دار مصر للطباعة ، الطبعة الثانية ص : ٣٢٤ .

(٢) ابن حزم . طوق الحمامة ، ص ٢٦ .

(٣) نفس المرجع ، ص . ١٠٩ .

(٤) زكريا ابراهيم مشكلة الحب : ص ٣٢٢ .

(١) ابن حزم ، طوق الحمامة ، ص . ٤٠

(٢) نفس المصدر ، ص : ٩٦

(٣) نفس المصدر ، ص . ٢٤ .

(١) ابن حزم ، طوق الحمامة ، ص : ٢٥ .

(١) ابن حزم، طوق الحمامة ص : ٤٧ .

(٢) نفس المصدر ص ١٣٩ ـ ١٤٠

(٣) سيجموند فرويد، الكف والعرض والقلق، ترجمة الدكتور محمد عثمان نجاتي ص ١٦٨ دار الشروق بيروت . الطبعة الثالثة ١٤٠٣و١٩٨٣م.

(١) سيجموند فرويد، الكف والعرض والقلق، ترجمة الدكتور محمد عثمان نجاتي ص : ٧١ .

(٢) نفس المصدر ص : ٧٢ .

(١) هـ . ج ايزنك . الحقيقة والوهم في علم النفس ، دار المعارف بمصر، ترجمة قدري حفني رؤوف نظمي ص : ١١٦ .

(٢) نفس المرجع ص ١٠٧ .

(٣) سيجمند فرويد : الكف والعرض والقلق، ص : ٦٧

(١) هـ . ج ايزنك : الحقيقة والوهم في علم النفس ص : ١١٨ .

٢) ابن مسكويه : تهذيب الاخلاق تطهير الاعراق ص : ٥٨ مطبعة محمد علي صبيح وأولاده ـ ١٣٧٨ و ١٩٥٨ .

(٣) الماوردي : أدب الدنيا والدين، ص : ١٦٨ الطبعة الأولى تصحيح محمد محمد محيسن .

(٤) الغزالي، احياء علوم الدين، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده ج ٣ ص : ٦٢

(١) سيجمند فرويد : الكف والعرض والقلق، ص : ٧٣ .

(٢) سيجمند فرويد . تفسير الاحلام، ترجمة مصطفى صفوان ، دار المعارف بمصر الطبعة الثانية ص : ٢٧٧ .

(٣) فاليرى ليبي : مذهب التحليل النفسي وفلسفة « الفرويدية الجديدة » دار الفارابي بيروت الطبعة الاولى ١٩٨١ ص : ٤٤ .

(١) هـ . ج . ايزنك : الحقيقة والوهم في علم النفس، ص : ٩٤ .

(٢) نفس المصدر، ص : ١٢٢ .

(٣) ابن حزم، طوق الحمامة ص : ٢٤ .

(١) ابن حزم : طوق الحمامة ، ص : ٢٩

(٢) نفس المصدر، ص : ٧٥ .

(٣) نفس المصدر، ص ٣٦ .

(١) ابن حزم : طوق الحمامة ص : ٣٨ .

(٢) هـ. ج. ايزنك. الحقيقة والوهم في علم النفس ص: ١٠٥

(١) زكريا ابراهيم: مشكلة الحب. ص ٣٢٢.

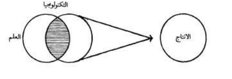
(٢) نفس المصدر، ص. ص: ٣٤٠

عصر المعلومات ومناهج البحث في العلوم الانسانية*

د. علي فرغلي

تمهيد :

يشهد العالم اليوم ثورة علمية وتكنولوجية واقتصادية مهد لها ومكّن منها التطور السريع في قدرات الحاسبات الآلية وتصميمها وتكلفتها. وقد أدت هذه الثورة، من بين ما أدّت اليه، إلى تغير السلع الاستراتيجية العالميّة من المنتجات الصناعية والزراعية والمواد الخام إلى السلع المعلوماتية. فبعد أن أشارت كل الدراسات والاحصائيات الاقتصادية إلى توقع نقص شديد في المواد الغذائية على المستوى العالمي وندرة في المواد الأولية جاءت الحقائق تقول: إن انتاج العالم من المواد الغذائية قد ازداد بمقدار الثلث في الفترة من ١٩٧٢ إلى ١٩٨٥[1] وذلك بفضل هذه الثورة العلمية. ونذكر هنا ما نشر بمجلة العربي[2] عن النباتات التي استحدثها العلماء مثل نبات «البطاطم» "Pomato" الذي يطرح ثمار الطماطم على سطح الأرض وثمار البطاطس تحتها مما يضاعف المحصول الزراعي لنفس الرقعة الزراعية. كما تدل الاحصائيات على أن استهلاك الدول المتقدمة للمواد الأولية قد قل بنسبة تصل إلى ٥٠٪ على الرغم من الزيادة الكبيرة في انتاج المواد المصنعة. وقد تحقق ذلك بفضل مساهمة الثورة العلمية والتكنولوجية في تطوير كفاءة استخدام المواد الخام واكتشاف البدائل الأقل تكلفة. ولعل من أهم الاكتشافات الأخيرة اكتشاف مادة من السيراميك[3] يمكن لها أن توصل الكهرباء دون أي مقاومة أو فقدان للكهرباء Super Conductors وسيكون لهذا الاكتشاف أبعاد هائلة في توفير الطاقة الكهربائية وفي المواصلات والحاسبات الآلية والأقمار الصناعية. ويوضح شكل رقم (١) العلاقة بين الانتاج والعلم والتكنولوجيا.



العلاقة بين العلم والانتاج[٤]

ولما كان من نتائج الثورة العلمية زيادة حجم المعرفة كماً وكيفاً، ونظراً للتأثير الهائل الذي أحدثه هذه المعرفة الجديدة على حجم وطرق الانتاج، فقد أصبح لتلك المعرفة أهمية كبيرة، لا لقيمتها العلمية فحسب، بل لكونها أداة الحصول على الثروة والقوة. وأصبحت هذه المعرفة بالتالي سلعة استراتيجية تنفق الأموال بسخاء في سبيل الحصول عليها واقتنائها. وبدأ ما يسمى صناعة المعلومات والاتصالات، وتدفقت الأموال من الصناعة التقليدية إلى صناعة المعلومات التي تغذي تلك الثورة العلمية والتي هي في نفس الوقت نتاج لها، وتحول جزء كبير من الرأسمالية الصناعية إلى الرأسمالية المعلوماتية وأصبح يطلق على وقتنا هذا عصر المعلومات.

مظاهر الثورة العلمية والتكنولوجية المعاصرة:

١ ــ تدل مظاهر الثورة العلمية والتكنولوجية المعاصرة والتي تظهر بوضوح في حياتنا اليومية على التقدم المذهل الذي أحرزته الانسانية في مجالات العلوم الأساسية والتطبيقية، ونذكر بعض هذه المجالات على سبيل المثال لا الحصر:

أ ـ علوم وأبحاث الفضاء:

منذ وصول جاجارين الى القمر في عام ١٩٥٧ تقدمت أبحاث الفضاء وتم اطلاق العديد من الأقمار الصناعية المستخدمة في الأغراض السلمية كالاتصالات التليفونية والتلفزيونية ودراسة المتغيرات الجغرافية والجوية وجمع المعلومات والاستشعار عن بعد لمعرفة الثروات الكامنة في باطن الأرض كما يستخدم بعضها لأغراض عسكرية كالتجسس والبرامج الامريكية لحرب النجوم.

ب ـ العلوم الطبية:

توصل الباحثون إلى فهم أكبر لكثير من الأمراض وزاد متوسط عمر الفرد زيادة كبيرة سواء في البلدان المتقدمة أو في بلدان العالم الثالث، وتم التغلب على مشكلة زرع الأعضاء والتحكم في جنس الجنين وتحديد بعض الخواص الوراثية.

جـ ـ صناعة الحاسب الآلي:

تقدمت صناعة الحاسبات الآلية وأصبح الاتجاه أن يكون الحاسب أقل حجما وأرخص ثمنا وأكثر قوة، كما دخلت الحاسبات الآلية الحياة اليومية للأفراد في شكل البنوك الآلية وإشارات المرور وشركات الطيران والمكتبات الجامعية . . . الخ، كما دخل الحاسب صناعة السيارات بحيث أصبح جزءاً لا يتجزأ من أجهزة السيارة متيحاً لها كفاءة اقتصادية أعلى في استخدام الوقود.

٢ ـ تدفقت الأموال لتمويل البحث العلمي وانشاء مراكز الأبحاث التعددية فقد بلغت قيمة عقود الأبحاث المبرمة بين بعض الجامعات الامريكية والبنتاجون حوالي ٢,٦[٥] بليون دولار في عام ١٩٨٦ وحده، هذا بالاضافة الى ما تنفقه مؤسسة البحث العلمي بالولايات

المتحدة National Science Foundation وما تحصل عليه الجامعات من أموال فيدرالية ومن الصناعات الامريكية. ونذكر هنا على سبيل المثال بعض مظاهر الانفاق على مراكز أبحاث الذكاء الاصطناعي[1] في الفترة الأخيرة:

أ ـ بدأت اليابان أبحاث برامج الجيل الخامس للحاسبات الآلية ICOT في ابريل ١٩٨٢ بميزانية قدرها ٨٥٥ مليون دولار.

ب ـ بدأت الولايات المتحدة الامريكية عدة برامج في DARPA "Defense Advanced Research Project Agency" بميزانية مبدئية قدرها ٥٠ مليون دولار على أن تزيد لتصل إلى الف مليون دولار، وتأسس مركز أبحاث MCC بأوستن تكساس عام ١٩٨٤ بميزانية مبدئية قدرها ٥٠ مليون دولار سنويا. وتنفق شركة الـ أي ب ام الامريكية ألفي مليون دولار سنويا على أبحاث الذكاء الاصطناعي كما أنشىء مركز لدراسة اللغة والمعلومات بجامعة استانفورد في ١٩٨٤ CSLI قدرها ٥٠ مليون دولار.

جـ ـ تمول السوق الأوربية المشتركة عدة برامج أبحاث في مجال الذكاء الاصطناعي منها Europe Research Program in Information Technology بميزانية قدرها ٤٥٠ مليون جنيه استرليني.

هذه الأرقام تشير الى جزء يسير مما ينفق على الأبحاث في مجال واحد فقط من مجالات المعرفة، ولا شك أن هذا يعطي فكرة عن كميه الانفاق على باقي المجالات وما يهمنا هنا هو أن إحدى نتائج هذا الاهتمام البالغ والانفاق الواسع على الأبحاث العلمية هو تضاعف المعرفة الانسانية عدة مرات خلال السنوات الأخيرة وزيادة الانتاج العلمي في شكل أبحاث وتقارير عن الأبحاث الجارية وزادت الدوريات والكتب العلمية زيادة كبيرة. ويقدر متوسط ما ينشر سنويا في أي فرع دقيق من فروع المعرفة بما لا يقل عن ٢٤٠٠ مقالة سنويا[2]. وهذا يجعل من المستحيل على علماء اليوم قراءة واستيعاب هذا الكم الهائل من المعلومات. وكلما زادت المعلومات والمعرفة الانسانية عجز العالم عن متابعتها وازداد جهله بما قد يهمه. ولهذا كان لا بد من أداة تعينه على متابعة الجديد وتقوم عنه بكثير من الأمور التي تستنفد كثيرا من وقته وجهده. ومن هنا أصبح للحاسب الآلي دور مهم في البحث العلمي ولم يعد الحاسب، كما كان في الماضي، حكرا على المهندسين والمتخصصين في علوم الحاسب الآلي، بل أصبح من لوزام البحث العلمي سواء في العلوم الطبيعية أو الانسانية بجميع فروعها.

وكثيراً ما يستخدم الحاسب الآلي في بناء قواعد المعلومات DATA BASE وقواعد المعرفة Knowledge Base حيث يمكنه حفظ الملايين من البيانات في ذاكرته وبسؤاله عن أي منها يعطينا الإجابة في ثوان معدودة. ولعل من أنجح تلك البرامج برنامج The Lunar System[3] الذي استخدمته وكالة أبحاث الفضاء الامريكية NASA، وكان هذا البرنامج يحفظ ملايين المعلومات عن عينات تربة القمر التي أحضرها القمر الصناعي الامريكي ويتولى الاجابة عن أسئلة العلماء الامريكيين في مختلف أنحاء القارة الامريكية وكان يعطيهم معلومات عن هذه العينات وخصائصها وما تم بحثه منها والنتائج التي تم التوصل اليها والعلماء الذين قاموا بهذا البحث.

وكان من المستحيل على فريق من البشر أن يلم بجميع هذه المعلومات وأن يجيب عن أسئلة العلماء بدقة كما فعل الحاسب. وتقوم معظم المكتبات بالجامعات ومراكز الأبحاث ببناء قاعدة معلومات الكترونية عن الكتب والدوريات والمخطوطات التي تقتنيها، وملخص عن كل من هذه الكتب أو المقالات. ويتيح هذا للباحث أن يحصل على جميع المراجع والوثائق التي تتعلق بالموضوع الذي يبحثه في دقائق معدودة. وكان هذا يستغرق من الباحث وقتا طويلا قد يصل الى عام كامل.

وتكونت شركات متخصصة في جمع المعلومات وحفظها وتصنيفها وتقديمها لمن يرغب مقابل اشتراك سنوي يتيح للمشترك الحصول على هذه المعلومات من خلال الحاسب الآلي بمنزله أو بمكتبه في ثوان معدودة، ومن أشهر هذه الشركات شركة DIALOG ببالو آلتو بالولايات المتحدة، وأتيحت للباحثين هذه الأيام برامج زهيدة الثمن تقوم عن الباحث بعمل الفهارس وقوائم المراجع بالطرق المعتمدة عالميا في الدوريات المختلفة بطريقة آلية وسريعة.

كما قامت شركة اي ب ام بتطوير برامج مثل CRITIQUE[4] تقوم بمراجعة النصوص الانجليزية وتصحيح الأخطاء المطبعية والأخطاء النحوية واقتراح التغيرات المناسبة في الصياغة والأسلوب.

وأنشئت شبكات اتصال الكترونية بالولايات المتحدة وأوربا مثل BITNET و ARPANET و [illegible] تصل بين جميع الجامعات الأمريكية والأوربية ومراكز الأبحاث. وهذه الشبكة تمكن الباحثين من الاتصال المباشر بينهم ومن تبادل الآراء ونقل المعلومات باستخدام الحاسب الآلي بشكل مباشر مما يوفر وقتا وجهدا يمكن الباحث من استشارة أقرانه من الباحثين في أي مرحلة من مراحل بحثه والحصول على رأيهم في الحال. ويستفيد باحث العلوم الانسانية فائدة كبرى من برامج الحاسب الآلي هذه، لأن طبيعة البحث في العلوم الانسانية لا تعتمد على المختبرات مثل العلوم الطبيعية قدر اعتمادها على تمحيص المعلومات ودراستها ومعالجتها لاستنباط القوانين والقواعد التي تحكم الظواهر الانسانية.

منهجية البحث في العلوم الأساسية:

يهدف البحث العلمي في العلوم الأساسية الى فهم وتفسير الظواهر الطبيعية واكتشاف التناسق الكامن خلف الأشياء ـ فقد وقف الانسان الأول حائرا أمام تساقط الأمطار وتعاقب الليل والنهار وهبوب الرياح واختلاف أشكال المادة .. الخ. وكان البحث العلمي هو محاولة بعض الأفراد التوصل لتفسير مثل هذه الظواهر. وقد نبعت العلوم من قدرة الانسان على التعلم والاستفادة من التجارب والأخطاء والقدرة على المقارنة والاستنتاج والتعميم والتنبؤ، مما يوفر الأسس الفكرية للقدرة على اصدار الأحكام وتقديم البدائل والحصافة والحكمة، وقد اهتم العلماء منذ القدم بوضع ومراعاة أسس منطقية وعلمية معينة لضمان صحة ودقة النتائج التي يتوصلون اليها في أبحاثهم، ومن هنا كانت المنهجية نابعة من واقع البحث العلمي ذاته.

وعندما يتناول الباحث في فلسفة العلوم موضوع المنهجية فهو شأنه شأن عالم اللغة

الوصفي[١٠]، لايقدم للعلماء طريقاً ومنهجاً يتعين عليهم اتباعه في ممارسة العلم، بل انه ينظر الى مايفعله العلماء عند ممارستهم للعلم، ويصف الأسس والمبادىء والمنهج الذي يسيرون عليه في أبحاثهم، ويحاكي هذا عمل عالم اللغة الوصفي الذي لايضع القواعد اللغوية كما يراها هو، بل يدرس السلوك اللغوي للأفراد، ويستنبط من واقع هذا السلوك القواعد والقوانين اللغوية التي تحكم هذا السلوك.

منهجية في العلوم الطبيعية والانسانية:

رغم الاختلاف الواضح في أساليب البحث ومادته بين العلوم الطبيعية كالفيزياء والكيمياء من جهة والعلوم الانسانية كعلم اللغة والتاريخ من جهة أخرى، فإنه يمكن لنا أن نقول: إن هناك سمات مشتركة تميز البحث العلمي الأصيل سواء في العلوم الانسانية أو الطبيعية. ومن بين تلك السمات:

١ ـ التعميم والتجريد

من أهداف البحث العلمي استنباط القوانين العامة التي تحكم الأشياء، واهتمام الباحث بدراسة ظاهرة ما لايكون عادة بهدف وصف تلك الظاهرة في حد ذاتها، بل لاكتشاف القانون العام الذي يحكمها مع ربطها بالظواهر الأخرى التي تتأثر بها. فمن أهم ما يميز الباحث العلمي شغفه بالكشف عن التناسق بين الأشياء. وعادة لا يأتي هذا بغير الدراسة الواعية المتفحصة المتأنية الذكية للظاهرة في عمق شديد. فقد كان من الواضح للانسان مثلا منذ الأزل أن المادة تختلف أشكالها اختلافا بيناً، فالفحم يختلف عن الذهب، والماس عن الفضة وهكذا. وقد كان من الطبيعي أن يسعى العلماء إلى تفسير ذلك الاختلاف. وكان التفسير الأولى أن عناصر مادة الفحم تختلف اختلافاً كيفياً عن عناصر الماس. ولكن أبحاث علماء الكيمياء في القرن الماضي أثبتت أن عناصر المادة واحدة[١١]، وأن اختلاف أشكال المادة يرجع لاختلاف كيفية بناء وتنظيم عناصر المادة. فنفس الكمية من العناصر يمكن أن تنتج أشكالا مختلفة من المادة إذا رتبت بطرق مختلفة. ولم يكن من الممكن الوصول إلى هذا التعميم لطبيعة أشكال المادة المختلفة بدون عملية التجريد التي أبعدت الخصائص الذاتية والمرئية لأشكال المادة المختلفة، وسعت الى ما يكمن خلف الظواهر وهي البنية الكامنة خلف ما هو ظاهر، وتجاوز ما هو خاص لكل شكل من أشكال المادة إلى اكتشاف ما هو عام بالنسبة لهذه الأشكال المختلفة من المادة. وعندما يتحقق ذلك أمكن للعلماء تفسير تغير أشكال المادة. أي أنه أمكن إحراز التقدم العلمي بتجاوز الخصائص الذاتية لأشكال المادة المختلفة إلى الخصائص العامة والحتمية للمادة نفسها. ومكننا هذا النهج من التوصل الى تفسير عام لتغير أشكال المادة ووصلنا إلى معرفة أعمق بطبيعة المادة. وأمكن للتقنية أن تستفيد من أبحاث العلوم الأساسية في بناء مواد جديدة كالبلاستيك والنايلون .... الخ. واذا نظرنا الى علم اللغة نجد أنه في حين تختلف

لغات العالم اختلافاً بيناً فيا بينها حتى ليظن لأول وهلة أنه لابد من دراسة كل لغة على حدة وفق بنيتها الخاصة[١١]، نجد أن النظرة الفاحصة التي تتعدى مظاهر الاختلاف السطحية بين أشكال اللغة الانسانية تبين أن هناك نسقاً مشتركاً يجمع لغات العالم. فجميع لغات العالم الطبيعية تشترك في ثنائية البنية Duality of structure. فعناصرها الأساسية هي أصوات عديمة المعنى في حد ذاتها كصوت الباء أو التاء أو الياء مثلا إلا أنه بتجميع واحد أو أكثر من هذه الأصوات تتشكل كل لغة حسب قوانينها الخاصة ووحداتها الصرفية الدالة. وتتطور جميع اللغات مع مرور الزمن وتسقط منها ألفاظ واستعمالات معينة، وتنمو احتياجات متكلميها، ومن هنا جاءت عبارة " اللغات الحية "، فاللغات، مثلها مثل الكائنات العضوية، تولد وتشيخ وبعضها يموت كاللغة اللاتينية مثلاً وبعض لغات السكان الأصليين للقارة الأمريكية. ولاتوجد لغات متقدمة أو معقدة وأخرى بسيطة أو سهلة، فأي لغة انسانية قادرة على تلبية جميع احتياجات متكلميها. وفي دراسة التاريخ، قد يبدو تاريخ الأمم والشعوب كمجموعة من الأحداث التي ليس لها نسق عام، وانما تختلف باختلاف ظروف كل أمة على حدة. ولكن هناك نظريات كالمادية التاريخية تحاول اكتشاف النسق في التطور التاريخي، وأن تستنبط القواعد العامة التي تحكم تطور المجتمعات البشرية باتجاه محدد وفق قوانين معينة.

قابلية التكذيب

٢ ـ إمكان البرهنة Falsifiability

عادة ما يستبعد العلماء الموضوعات التي يستحيل اثبات صحتها أو خطئها من مجال أبحاثهم. فمن بين الموضوعات التي تناولها علم اللغة في الماضي نشأة اللغة الانسانية. وظهرت نظريات عدة حول بداية اكتساب الانسان للغة منها النظريات الدينية التي تقول: إن الانسان قد خلق ناطقاً مفكرا، ومنها النظريات التي تقول: إن الانسان البدائي كان أشبه بحيوان راق، وأنه كان يقوم باصدار أصوات مثل أصوات الحيوان للتحذير من الخطر أو للاستغاثة أو الفرح، ثم تطورت هذه الأصوات مع الوقت إلى لغات بدائية، وكلما تزايدت احتياجات الانسان تطورت هذه اللغات لتلبي احتياجاته المتجددة. ووجد كثير من العلماء استحالة إثبات صحة أو خطأ مثل هذه النظريات لانعدام البراهين الموضوعية لصالح نظرية ضد أخرى. فهي لاتعدو أن تكون تخمينات وافتراضات يصعب إثبات صحتها أو خطئها. ولهذا ابتعد علماء اللغة المعاصرون عن تناول مثل هذه الموضوعات في أبحاثهم ليقينهم بأنه في ظل معرفتنا القاصرة بتاريخ الانسان الأول يستحيل عليهم التحقق من صحة مثل هذه النظريات.

٣ ـ التنبؤ.

من أهم نتائج البحث العلمي أنه يعطي الانسان القدرة على التنبؤ بكثير من الظواهر الطبيعية والانسانية. فالقوانين العامة والقواعد والانتظام الذي يسبغه العلم على ظواهر الطبيعة

والظواهر الانسانية تجعل الانسان قادراً على ترجيح الاحتمالات وتوقع الأحداث . فمعرفتنا بعلم الفلك وقوانين الضغط الجوي تمكننا من التنبؤ بالحالة الجوية ، وفهمنا لحركة النجوم تجعلنا نتنبأ بمواعيد كسوف وخسوف الشمس والقمر ، وفهم ظاهرة الزلازل الارضية فهماً كاملاً يمكننا من توقع مواعيد حدوثها واتخاذ الاجراءات لتجنب آثارها السيئة . وفهمنا لاتجاه تطور المجتمعات الانسانية والظواهر الاجتماعية يمكننا من التنبؤ باتجاه التطور الاجتماعي والسياسي .

٤ ـ التحليل والتخليق :

يتجه البحث العلمي إلى استخدام التحليل والتخليق سواء في العلوم الطبيعية أو العلوم الانسانية وفي كلتا الحالتين يبدو أن التحليل يسبق التخليق ، وأنه أكثر يسراً على العلماء . فتحليل البيضة إلى مكوناتها الأولية أيسر بكثير من إعادة بناء البيضة بدءا من مكوناتها الأساسية . وتحليل الشخصية المنحرفة أو المعقدة أسهل من توليد نفس هذه الشخصية . وتحليل الكلام المسموع أيسر من تخليقه وجعل الآلة تتكلم . وقيام الحاسب الآلي بتحليل النصوص اللغوية أيسر كثيراً من قيامه بتأليفها ، مع أننا ندين في حياتنا المعاصرة لعمليات التخليق في اختراع مواد جديدة جعلت حياتنا أسهل مثل البلاستيك والنايلون . . وغيرها .

العلوم التطبيقية امتداد للعلوم الأساسية :

للعلوم الانسانية ، كما للعلوم الطبيعية ، علوم تطبيقية تعتمد على التقدم العلمي ونتائج البحث في العلوم الأساسية . فالتقدم الطبي الهائل الذي أحرزته الانسانية في السنوات الأخيرة جاء نتيجة للتقدم في علم الكيمياء والطبيعة وعلم الوراثة . كما أن التقدم في علم اللغة يؤدي إلى تطوير الحاسبات الآلية . ومن سمات هذا العصر التداخل الشديد بين فروع المعرفة المختلفة حتى أصبح عصرنا الحالي يعرف بعصر التعددية . وتحول البحث العلمي من مجهود فردي بالدرجة الأولى يقوم به الباحث على حدة أو حتى مجموعة من الباحثين من نفس التخصص إلى مجهود جماعي يقوم به فريق من العلماء يمثلون تخصصات مختلفة ، وأنشئت المراكز الضخمة للأبحاث التي تجمع التخصصات المختلفة ، ومن الطبيعي اليوم أن نجد علماء الرياضيات والطبيعة واللغة والحاسب الآلي يعملون فريقاً واحداً . وأصبح التقدم في بعض العلوم الطبيعية يعتمد على مساهمة علماء الانسانيات والاجتماعيات ، ولم يعد ذلك الفصل بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية قائما .

الاداب والفنون :

تشترك العلوم والآداب والفنون في كونها نشاطاً فكرياً إنسانياً خالصا ، تبرز فيه القدرة الإبداعية للانسان منذ خلقه ، وتجدر الاشارة هنا إلى بعض السمات التى قد تميز العمل الأدبي والفنى عن البحث العلمى :

أ ـ الأديب أو الفنان هو انسان مبدع بالسليقة لا يصنعه التدريب وان كان يصقل موهبته، وهو يتميز بحساسية مرهفة لما يدور حوله، وقدرة طبيعية على التعبير المبدع الخلاق. وهو لا يسعى لإقامة رؤيته للعالم وتفسيره له على الحجج المنطقية والاثبات النظرى والعملى كما يفعل الباحث العلمى الذى يخضع تفسيره ونظرته لتمحيص عقلى، ويبذل جهداً واعياً لاثبات نظريته وهو واع تماما لما يهدف لاثباته.

ب ـ تتكون شخصية وقدرة الباحث العلمى من خلال الاطلاع والتدريب المستمر على أصول البحث العلمى ولابد له من دراسة النظريات السائدة فى مجاله العلمى والتعرف على وسائل وأدوات البحث وتحديد الظواهر الدالة فى الموضوعات التى يبحثها. أما الفنان أو الأديب فهو انسان موهوب بالدرجة الأولى وتزداد أصالته وقدرته بازدياد تفرده وتميزه على أقرانه والكبار فى مجاله. بينما يتحتم على الباحث العلمى أن يخضع لمناهج وأساليب وطرق الجماعة العلمية التى ينتمى إليها ولا يخرج عنها إلا القلائل الذين صنعوا الثورات العلمية كنيوتن و آينشتين، وهؤلاء معدودون فى التاريخ.

جـ ـ يهدف الباحث العلمى فى تفسيره للظواهر الطبيعية والاجتماعية إلى التحكم فى الواقع والسيطرة على البيئة واخضاعها لإرادة الانسان وتسخير القوانين الطبيعية لخدمة المجتمع البشرى، بجانب تعميق المعرفة بالعالم والذات، وتقديم نماذج معرفية تساعد على المزيد من فهم الانسان لنفسه وللكون والبيئة. فمعرفتنا بقوانين الضغط الجوى وقوانين الحركة مكنتنا من اختراع الأدوات النافعة للانسان كالطائرات السمتية وغيرها، ومعرفتنا بقوانين الحرارة والتبخر مكنتنا من إنزال المطر الصناعى... وهكذا، وفى المقابل لا يهدف الفنان أو الأديب إلى التحكم فى البيئة ولا لإخضاع الكون لوجهة نظره،، ولكن الأعمال الفنية والأدبية العظيمة تسمو بالانسان، وفى حين أن نتائج البحوث العلمية تخدم الانسان بتوفير أدوات وأجهزة تساعده فى حياته، تتجه الآداب والفنون إلى الانسان ذاته لتزيد من حساسيته وتعاطفه مع بنى جنسه وترهف مشاعره ووعيه، أى أنها تسمو بالانسان نفسه.

د ـ يتم استبعاد النظريات العلمية السابقة التى ثبت خطؤها من برامج إعداد وتدريب الجيل الجديد من العلماء. وهكذا تحل النظريات الجديدة محل النظريات السابقة دائماً. أما فى الآداب والفنون فالعمل الجديد لا يقلل من أهمية العمل السابق. وبالتالى لا يستبعد الجديد القديم. فما زالت روائع المسرح الاغريقى مثل مسرحيتى سوفوكليس: " أوديب ملكاً " و " وأنتيجون " تدرس إلى جانب مسرحيات شكسبير والمسرحيات الحديثة ولم تحجب الكوميديا الإلهية لدانتى مثلا ملحمة الالياذة الاغريقية. أما العلوم فلا يهتم بالنظريات العلمية القديمة التى ثبت عدم صحتها سوى مؤرخى العلوم. historians of science

المنهجية فى علم اللغة :

اختلفت مناهج البحث فى علم اللغة اختلافاً بيناً، فالبحث اللغوى عند قدماء العرب

يختلف عنه لدى البنيويين، كما أن المدرسة التوليدية فى علم اللغة قد قامت على أنقاض المدرسة البنيوية . ومن أهم أوجه الاختلاف بين هذه المناهج المختلفة نظرتُها إلى هدف البحث اللغوى . بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا : إنه يمكن ارجاع الاختلافات الأخرى بين المناهج إلى تفرد كل منها بتحديد واضح متميز لما يرمى إليه عالم اللغة من بحثه . فلا شك أن الظواهر فى مجال البحث، وطرق البحث، والمفاهيم الأساسية لا يمكن تحديدها إلا بعد تحديد الإشكالية الرئيسية التى يسعى العلم فى مرحلة معينة وبالتالى المنهجية إلى تفسيرها . بل إن الظواهر الدالة وطرق البحث والمفاهيم الأساسية توضع لتحقيق أهداف البحث اللغوى . كما أن النظرية التى تهدف إلى ربط أكبر عدد ممكن من الظواهر بقوانين عامة يحكمها مبدأ التفسير ترشد الباحث إلى ما يجب أن ينظر إليه فى مجاله وتهديه إلى الظواهر الدالة وتمنحه الأدوات اللازمة لرصد هذه الظواهر وإدراك العلاقات بينها . وبالتالى فإن من أهم عناصر المنهجية وأولها هو تحديد أهداف البحث فى مرحلة معينة من تاريخ العلم . وتحديد الهدف هو شرط ضرورى لتحديد الظواهر الدالة وطرق البحث . فالظواهر الدالة عندما يكون هدف البحث هو وصف قواعد وقوانين لغة ما تختلف عن الظواهر الدالة عندما يكون هدف البحث اللغوى هو تفسير ظاهرة اكتساب الطفل للغته الأولى بصرف النظر عن طبيعة هذه اللغة، بل ان الظواهر الدالة وطرق البحث لوضع قواعد لغة ما بهدف تدريسها تختلف عن الظواهر الدالة وطرق البحث لوضع قواعد هذه اللغة بهدف وصف ما هو كائن فعلا . فالدراسة الوصفية للغة الانجليزية تبين أن الفعل ليس له إلا زمنان فقط هما الماضى وغير الماضى كما فى : will / would, go / went, come / came وهكذا . وأنه لا يوجد زمن خاص للمستقبل . وهذا الوصف صحيح . ولكننا نجد أن قواعد اللغة الانجليزية الموجهة للدارسين تذكر أن هناك زمن الحاضر والماضى والمستقبل فى اللغة الانجليزية وذلك حتى يجد الطالب نوعاً من التناظر بين واقع الحياة، وواقع اللغة . بل إن تسميتهم لزمن المضارع غير دقيق ولذلك يسميه علماء اللغة غير الماضى لأنه يمكن أن نعبر به عن الوقت الحاضر والمستقبل والعادات . . . . الخ . وهكذا تختلف قواعد اللغة من وجهة نظر تطبيقية عن تلك التى تكتب من وجهة نظر علمية بحتة بهدف رصد قوانين اللغة . وأهداف البحث هى جزء أساسى من النظرية العلمية . فالنظرية هى ذلك البناء العقلى الذى يحدد أهداف البحث اللغوى فى مرحلة معينة من العلم، كما تحدد المفاهيم الأساسية وتطرح الإشكالات الرئيسية والظواهر الدالة وطرق وأساليب البحث وأدواته وسبل تقويم نتائج الابحاث التى تجرى فى إطار النظرية .

وعادة ما يكون ميلاد النظرية الجديدة تعبيرا عن ادراك العلماء بعدم قدرة النظرية السائدة على حل الاشكالات الرئيسية، أو عن بروز إشكالات جديدة ظهرت من خلال البحث واستحال تفسيرها فى إطار النظرية القائمة، واصطدام العلماء بالمزيد من الحالات التى تعطى فيها النظرية القائمة نتائج خاطئة . كل هذا يدفع الهيئة العلمية لإعادة النظر فى المفاهيم الأساسية للنظرية القائمة . بل قد يتطلب الأمر اعادة النظر فى أهداف النظرية القائمة .

ويميز " كيون " [٤٤] بين نوعين من الممارسة العلمية أو النشاط العلمى، فهناك الثورات

العلمية التى تمثل قمماً فى تاريخ العلم وتولد نظريات علمية جديدة، وهناك الممارسة الاعتيادية للعلم normal science وهى ممارسة العالم للبحث العلمى فى إطار نظرية قائمة. وهذا هو النشاط الغالب معظم الأوقات. والممارسة الاعتيادية للعلم هى التى تحدث التغيرات الكمية الضرورية لاحداث الثورات العلمية، بل إنها هي التي تكشف عجز النظرية القائمة عن تفسير الإشكالات الجديدة، ولهذا كانت الممارسة الاعتيادية للعلم شرطاً ضرورياً لإحداث الثورات العلمية التى تعيد النظر فى الأساسيات والمسلمات وتطرح تصوراً جديداً لأهداف البحث وطرقه وأدواته

تراث اللغويين العرب

تميزت الدراسة اللغوية عند القدماء بوضوح هدف البحث اللغوي الذي تركز حول أمور تطبيقية : ١ ـ فهم القرآن الكريم فهما صحيحا ومعرفة ما في احاديث السنة الشريفة من شرائع وأحكام

٢ ـ حفظ اللغة العربية من «اللحن» بعد الفتح الإسلامي ودخول العديد من الشعوب الأخرى في دين الإسلام وتعلمهم اللغةالعربية .

وقد كان النحاة العرب واعين لهذه الأهداف . يقول ابن فارس[١٥] «أقول : إن العلم بلغة العرب واجب على كل متعلق من العلم بالقرآن والسنة والفتيا بسبب، حتى لا غنى بأحد منهم عنه . وذلك أن القرآن نازل بلغة العرب ، ورسول الله ـ ﷺ ـ عربي ، فمن أراد معرفة ما في كتاب الله ـ عز وجل ـ وما في سنة رسوله ـ ﷺ ـ من كل كلمة عربية أو نظم عجيب ، لم يجد من العلم باللغة بداً .

ويقول الثعالبي[١٦]

« فإن من احب الله أحب رسوله المصطفى ـ ﷺ ، ومن أحب الرسول أحب العرب ، ومن أحب العرب أحب اللغة العربية التي بها نزل أفضل الكتب على أفضل العرب والعجم ، ومن أحب العربية عنى بها وثابر عليها وصرف عليها همته» .

كان من الطبيعي أن تتأثر المفاهيم الأساسية وطرق البحث بهذا الهدف الذي كان واضحا ـ كما رأينا ـ لعلماء اللغة العرب . فلم تكن النظرية اللغوية هي همهم الأساسي ولم يُعنوا بمقارنة أو دراسة اللغات الأخرى . وإنما انحصر جهدهم في التعمق في دراسة اللغة العربية لمعرفة أسرارها وقوانينها بهدف فهم النصوص الدينية والمحافظة على أصالة اللغة من تأثير الجماعات اللغويةالأخرى التي اعتنق أفرادها الإسلام .

يقول عبده الراجحي[١٧] :

«لأن ارتباط المسلمين بالنص القرآني جعلهم يبدأون بما هو عملي قبل أن يصلوا الى وضع «منهج نظري» لكل فرع من فروع البحث التي ارتادوها آنذاك ، كانت قراءة القرآن عن طريق «التلقي والعرض» أسبق من وضع كتب تحدد منهج القراءات ، وكان التفسير بالأثر أسبق من غيره من ألوان التفسير وأسبق ــ بلا شك ــ من التأويل ، وكان الفقه أسبق من الأصول ، ومن

هذا التصور العام نستطيع أن نتصور الدراسة اللغوية عند العرب بحيث نراها بادئة بما هو عملي من حيث جمع الألفاظ وضبطها ثم دراسة التراكيب اللغوية قبل الوصول إلى منهج عام في درس اللغة على ما رأيناه بعد ذلك في القرن الرابع ».

من الواضح إذن أن هدف علماء اللغة العرب كان ينحصر في دراسة اللغة العربية دون غيرها من اللغات، ولم تكن دراستهم للغة في حد ذاتها، بل لأنها خطوة ضرورية لفهم وتفسير وتأويل النصوص القرآنية والأحاديث النبوية «وحماية» اللغة العربية من التطور والتغير عن طريق تقعيدها وتقنينها حتى تظل وسيلة العرب في جميع العصور لفهم القرآن وللاتصال بين العرب من المشرق إلى المغرب. وهكذا كانت دراستهم للغة ذات أهداف تطبيقية محددة، ومن هنا كان الاختلاف بين أهداف البحث اللغوي عند القدماء وأهداف البحث في علم اللغة التوليدي(١٨-٢٢) الذي يهدف الى تفسير ظاهرة اكتساب اللغة كما يهدف الى وضع نظرية عامة للغة تجيب من بين ما تجيب عن الأسئلة التالية(٢٣).

١ ـ بماذا تختلف اللغات الطبيعية عن غيرها من اللغات ؟

٢ ـ ما هي الخصائص العامة الموجودة في جميع لغات العالم ؟

٣ ـ ما هي حدود الاختلاف بين لغة وأخرى ؟

٤ ـ ما هو تفسير اكتساب الطفل للغة قومه ؟

٥ ـ ما هي قوانين تطور اللغات ؟

إنجازات علماء اللغة العرب :

أ ـ في علم الصوتيات ومستويات التحليل

ركز علماء اللغة العرب جهودهم على تحليل ووصف اللغة العربية، وكانت دراستهم للعربية على درجة من العمق والأصالة أدت الى أن يتوصلوا الى أسس نظرية هامة لا يمكن ان تندرج إلا تحت علم النظرية العامة لعلم اللغة. فنجد الخليل(٢٤) بن أحمد يقدم لنا أول تصنيف للأصوات حسب موضع النطق. ويمضي بعد ذلك سيبويه (٢٥) ويصنف الأصوات حسب حركة الأوتار الصوتية VocaL Fords ويقسمها الى المجهور والمهموس. أما ابن جنّي (٢٦) فيتحدث عن مستويات التحليل اللغوي كالمستوى الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي بما يبين أن العرب قد تعرفوا على فروع البحث اللغوي المختلفة. ورغم عدم ادراك ابن جني وغيره من علماء اللغة في ذلك الوقت أن مستويات التحليل وطرق البحث هذه لا تخص اللغة العربية وحدها وانما هي تمثل بعض جوانب الأسس المنهجية لدراسة أي لغة انسانية فان ذلك لا يقلل من أهمية ومغزى هذا الإسهام الفكري العظيم.

ب ـ اتباع المنهج الوصفي :

اتخذ علماء اللغة العرب منذ البداية منهجا وصفيا لا معياريا، وكثيرا ما كان عالم اللغة يجهد نفسه للحصول على مادته العلمية من واقع السلوك اللغوي للعرب. فلم يفرض النحاة على

اللغة تصورهم لما يجب أن تكون. بل كانوا يصفون القواعد التي تولد النص اللغوي كما هو موجود في النص القرآني وكما يقوله العرب. ومن هنا كان تقعيد اللغة يتم بناء على السلوك اللغوي وبالاعتماد على النص.

جـ- البنية السطحية والعميقة للتحليل:

لم يقف البحث اللغوي لدى العرب عند البنية السطحية للجملة العربية فقد أدرك علماء اللغة العرب أن الوقوف عند هذه البنية السطحية يهمل كثيرا من الظواهر اللغوية. فمن الطبيعي أن الإنسان يستطيع أن يفهم من النص أكثر بكثير مما هو موجود في بنيته السطحية ومن هنا اشتملت تحليلاتهم اللغوية على «المستتر» أي أن هناك عناصر لغوية موجودة في بنية الجملة، ولكنها غير ظاهرة في البنية السطحية. كما تضمنت تحليلاتهم ظواهر التقديم والتأخير ونظرية العامل والحذف والإدغام والحروف الأصلية والزائدة. ويكفي أن نذكر هنا أن علم اللغة الحديث لم يتوصل الى مثل هذه التحليلات الا في النصف الثاني من القرن العشرين من خلال النظرية التوليدية Genertive Grammar

المفاهيم الخاطئة لدى علماء اللغة العرب

أ- أفضلية اللغة العربية

اعتقد علماء اللغة العرب أن اللغة العربية أفضل لغات العالم وقد كان لهذا الاعتقاد جانبان احدهما ديني والآخر لغوي. فقد اعتقدوا أن اللغة العربية هي افضل اللغات، لأنها اللغة التي نزل بها القرآن الكريم وهو كلام الله ولهذا فلا بد أن تكون أفضل اللغات وقد يرد البعض على ذلك بأن القرآن ليس هو الكتاب السماوي الوحيد فالقرآن نفسه يشهد بأن التوراة والإنجيل قد نزلا بوحي من الله رغم أنهما لم ينزلا باللغة العربية. وما يهمنا هنا هو الأسباب اللغوية فقد ذكر ابن فارس [٢٧] مثلا أن من بين اسباب أفضلية اللغة العربية أنها تحتوي على الكثير من المترادفات وأنها تتميز عن غيرها باستخدام الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير.

وتبين مثل هذه الأحكام عدم دراية العرب في ذلك الوقت باللغات الأخرى لأن هذه صفات تشترك فيها معظم لغات العالم. ولو اهتم علماء اللغة العرب في ذلك الوقت بدراسة العبرية مثلا لأدركوا مدى التشابه بين اللغتين نظرا لكونهما ينتميان لنفس «العائلة» اللغوية وهي عائلة اللغات السامية.

ب- انعدام الجانب التفسيري

حصر علماء اللغة العربية أنفسهم في دراسة لغتهم ولم يولوا الجانب التفسيري أي اهتمام، رغم أن الجانب التفسيري هو اساس العلوم بما فيها علم اللغة.

جـ- العلاقة بين الألفاظ ومدلولاتها

اعتقد كثير من النحاة العرب بوجود علاقة بين الألفاظ ومدلولاتها، وقد ثبت علميا أنه لا علاقة بين الألفاظ أو الاسماء ومسمياتها ولو كانت هناك علاقة لما كانت هناك لغات مختلفة بالعالم ولاستطعنا معرفة اسم الشيء بمجرد النظر اليه.

البنيوية في علم اللغة

أولا: ماقبل البنيوية

كان اكتشاف اللغة السنسكريتية Sanskrit ـ لغة الهند القديمة ـ في نهاية القرن الثامن عشر وإعلان القاضي البريطاني السير وليم جونز الذى كان يعمل بالبنغال أن اللغات السنسكريتية واليونانية واللاتينية تنتسب إلى سلالة لغوية واحدة وأنها أعضاء في أسرة اللغة الأوربية الهندية Indo European Language إيذانا ببدء مرحلة جديدةمن مراحل البحث اللغوى. فقد اتجه علماء اللغة إلى الاهتمام بالدراسات المقارنة بين اللغات للتعرف على تلك اللغات التى توحى بنيتها ومفرداتها وأنظمتها الصوتية أنها تكون فيما بينها عائلة لغوية واحدة. كما اهتموا اهتماما شديدا بدراسة التطور التاريخي للغات.

وأصبح «النحو التاريخي» و «النحو المقارن» يمثلان النشاط الأساسى لعلماء اللغة. ويمثل النحو التاريخى خطا رأسيا في البحث بينما يمثل النحو المقارن خطا أفقيا. فعلى المستوى الأفقى تقارن اللغات بعضها ببعض للتعرف على أوجه التشابه والاختلاف تمهيدا لتصنيف كل مجموعة من اللغات في سلالة لغوية معينة، أما الدراسة التاريخية فتتبع هذه اللغات عبر فترات مختلفة من الزمن بهدف التوصل إلى اللغة الأم التى انحدرت منها هذه اللغات. ولا تزال الدراسة التاريخية للغة Historical linguistics تحتل مكانا مهما في علم اللغة العام، ولا تزال تلقى مثل هذه الدراسات أضواء على القوانين التى تحكم تطور اللغات، ومعرفتنا بهذه القوانين قد يمكننا في بعض الأحيان من التنبؤ بما يمكن أو لا يمكن أن تتطور إليه لغة ما.

ب ـ المنهج البنيوى في علم اللغة

يعدُّ فرديناند دى سوسير [٢٨]، عالم اللغة السويسرى، مؤسس المنهج البنيوى في علم اللغة الحديث. إذ ساهم بعدد من المفاهيم الأساسية في علم اللغة الحديث. وفرق بين الدراسة التاريخية diachronic للغة ما والدراسة الوصفية المتزامنة synchronic لهذه اللغة، وأوضح أولوية الدراسة المتزامنة لأنها شرط ضرورى للدراسة التاريخية، بينما العكس غير صحيح، وذلك لأن الدراسة التاريخية تفترض دراسة متزامنة للغة في فترة معينة ومكان معين، ثم دراسة متزامنة لنفس اللغة في مرحلة لاحقة أو سابقة. وهنا فقط يمكن دراسة التطور التاريخى لهذه اللغة خلال هاتين المرحلتين من الزمن.

كما كان سوسير أول من ميز بين اللغة Language والكلام parole، فالكلام عند سوسير هو ما يقوله الأفراد، وكل فرد يتكلم لغته بطريقته الخاصة التى قد تختلف عن الآخرين من جماعته اللغوية كما يختلف عزف نفس القطعة الموسيقية من فرقة إلى أخرى. أما اللغة فهى موجودة في ضمير المجتمع اللغوى ككل.

ومن أهم المفاهيم الأساسية للمنهج البنيوى أيضا أن لكل لغة نسقاً من العلاقات أو بمعنى آخر مجموعة من المنظومات المتداخلة. تجمعها علاقات التشابه والتضاد. فالكلمات التى تحتها خط في الجمل الآتية تتشابه في الوظيفة إذ يمكن استبدال إحداها بالأخرى دون تغير

في المعنى إذا كان المقصود واحداً.

(١) قابل زيدٌ عَمْرا.

(٢) قابل الولدعَمْرا.

(٣) قابل الولد الصغير عَمْرا.

(٤) قابل الولد الصغيرالذى ضربه أخى عَمْرا.

إذن هناك علاقه تشابه بين زيد، الولد، الولد الصغير، الولد الصغير الذى ضربه أخى. وإذا كنا نعنى نفس الشخص فهناك أيضا اتفاق في المعنى. والتشابه هنا تشابه تركيبى ووظيفى إذ إن لها كلها بنية المركب الاسمى Noun phrase، ومن الممكن أن تقوم أى منها بوظيفة الفاعل أو المفعول به في الجملة. بينما نجد فى (٥)، (٦) نوعاً من التضاد بين الحرفين اللذين تحتهما خط.

(٥) أخذت تينا لأخى.

(٦) أخذت طينا لأخى.

فالعلاقة هنا بين التاء والطاء علاقة تضاد مما جعل معنى (٥) يختلف عن معنى (٦).

كما نجد أيضا أن النظم هو سمة أساسية من سمات البنية اللغوية، وعلى عالم اللغة أن يكشف النسق أو النظم في اللغة التى سيدرسها. فتتابع الأصوات في اللغات مثلا له نظام دقيق، ولكل لغة قوانينها الخاصة التى تسمح بتتابعات معينة، أو تمنعها طبقا لنظام اللغة. فمن المعروف مثلا أن اللغة الانجليزية تسمح بأن تبدأ الكلمة بأصوات من الصوامت قد يصل عددها إلى ثلاثة مثل:

(٧) pen

(٨) spen.

(٩) split

ولكن اذا بدأت الكلمة الانجليزية بثلاثة صوامت وكان أولها S / فلابد من أن يكون الثانى إما / k / أو/ T / p / ، ولابد أن يكون الثالث إما / l / أو / r / : وذلك مثل: split، street scream أما في اللغة العربية فمن المعروف أيضا أنها لا تسمح بأن يكون هناك ثلاثة صوامت متابعة . . .

هدف البحث اللغوى

يحدد المنهج البنيوى في علم اللغة هدف البحث اللغوى بأنه دراسة وتحليل اللغة كما يستعملها الناس في وقت ومكان معينين. ويحدد لنا هذا الهدف المادة العلمية التى يقوم عالم اللغة بتحليلها وهى النص اللغوى أى ما يقوله الناس. وقد نقضت البنيوية الاعتقاد الذى كان سائدا آنذاك بأن اللغة المكتوبة هى أرقى وأفضل من اللغة المنطوقة، وأن اللغة المنطوقة ما هى إلاصورة مشوهة للغة المكتوبة، وأن لغة الأدب هى اللغة المثل التى يحتذيها من أراد تعلم اللغة، كما كان الاعتقاد سائدا بأفضلية بعض اللغات، فقد عدّ البعض اللغة العبرية لغة الله، إذ

نزلت بها التوراة، كما كان يعتقد أن اللغة اللاتينية أفضل من اللغات الأوربية . وتعتبر أسبقية الكلام من أهم المفاهيم الأساسية للبنيوية .

أسبقية الكلام:

(١) من الواضح أن جميع لغات العالم هى لغات منطوقة وليست كلها مكتوبة .
(٢) بدأ الكلام قبل الكتابة بفترات طويلة في تاريخ المجتمعات البشرية . فما وصلنا من كتابات القدماء لا يزيد تاريخه عن ستة آلاف سنة ، بينما من المعروف أن الانسان وجد على ظهر الأرض منذ أكثر من نصف مليون سنة .
(٣) في تاريخ الفرد يأتي الكلام أولا، فالطفل يبدأ الكلام قبل أن يتعلم القراءة والكتابة .
(٤) تعلم الطفل للكلام تلقائي ، فهو يتعلم الكلام دون معلم بينما لا يستطيع القراءة والكتابة إلا عن طريق معلم .
(٥) الكتابة اختراع انساني ويمكن تغيير أنظمة الكتابة بقرار كما فعل كمال أتاتورك في تركيا، أما الكلام فلا يمكن لأي فرد مهما كان اتخاذ قرار باضافة أو حذف أو تغيير أصوات من اللغة .

اكتساب اللغة

يعتقد البنيويون أن الطفل يولد وعقله كالصفحة البيضاء بدليل أنه يتعلم أية لغة . يتعود الطفل على سماع عبارات معينة ويبدأ في تقليدها وتكرارها ، ويجد أن هذه العبارات تلبي له احتياجات فعندما يقول "إنني أريد لبنا" يتم احضار اللبن إليه ، وهكذا يكتسب العادات السلوكية للغة قومه . فاللغة هي سلوك إنساني وتعلمها ـ شأنها شأن العادات السلوكية الأخرى ـ هو اكتساب السلوك اللغوي Linguistic behavior عن طريق التقليد والمحاكاة والاستجابة للمثيرات stimulus - response

التحليل اللغوي

يرى البنيويون أنه يجب وصف كل لغة حسب بنيتها الخاصة ، كما يجب عدم فرض بنية لغة على لغة أخرى . فقد حاول علماء اللغة التقليديون فرض قواعد اللغة اللاتينية في تحليلاتهم للغة الانجليزية . وقد اهتم البنيويون بتحديد أدوات البحث وطرقه تحديدا قاطعا ، فتولدت مثلا نظرية الصوت phoneme theory ، وحددت النظرية طرق تحليل اللغة على المستوى الصوتي ووضعت معايير تحدد بها الأصوات فيما يلي :

a. minimal pairs

b. phonetic similarity

c. complementary distribution

d. psychological reality

وهكذا زودت النظرية الباحث بما يهديه في بحثه وأرشدته إلى ما يجب أن ينظر إليه ويبحثه، وقد كان من أهم إسهامات المنهج البنيوي التأكد على أهمية إجراءات وطرق البحث، وكان على الباحث في كل وقت أن يدلل ويوضح كيفية توصله إلى التحليل الذي توصل إليه، وأنه كان يتبع باستمرار طرق البحث السليمة. وقد كان الاعتقاد أن السبيل الوحيد للتأكد من عملية البحث هو ضمان عدم تدخل الناحية الذاتية للباحث في بحثه. فعلى الباحث ألا يعتمد على معلوماته اللغوية. بل يجب عليه أن يحرص على الاتيان بنص لغوي بحيث يمكنه بتطبيقه اجراءات البحث اللغوي بدقة أن يضمن سلامة النتائج التي يتوصل اليها، والتي يجب ألا تختلف باختلاف الافراد القائمين بالبحث على نفس النص اللغوي.

النحو التوليدي Generative Grammar

بينما كان تحليل النص هو هدف عالم اللغة عند البنيويين دعا ناعوم تشومسكي - مؤسس المنهج التوليدي - عالم اللغة إلى التحول من مجرد وصف ورصد الظواهر اللغوية إلى العناية بتقديم تفسير عميق للظواهر الدالة. فهو يرى أن نجاح العلوم الطبيعية في العصر الحديث يرجع إلى متابعتها البحث عن المبادىء التفسيرية التي تنفذ إلى عمق الظواهر المنتقاة لدلالتها التفسيرية. ويرى تشومسكي أن أية محاولة جادة لفهم المعرفة اللغوية وبلوغ مستوى كاف من العمق التفسيري لابد وأن ترتكز على ثلاثة مبادىء رئيسية:

(١) التجريد: وهذا يقتضي بناء نماذج مجردة.

(٢) الطبيعة الرياضية: هذه النماذج المجردة ذات طبيعة رياضية.

(٣) المرونة الابستمولوجية: "هذه النماذج الرياضية المجردة أكثر واقعية إلى حد ما من الاحساسات العادية للعلماء".

يقول تشومسكي: إن هدف البحث اللغوي هو وصف[٢٩] المعرفة اللغوية وليس السلوك اللغوي، فمن المعروف أن النص اللغوي قد لا يكون تعبيرا أمينا عن المعرفة اللغوية لدى المتكلم. فقد يكون المتكلم في بعض الأحيان تحت تأثير عوامل مثل الاجهاد أو التشتت أو شرود الفكر أو السكر مما يؤثر على أدائه اللغوي. وفي هذه الحالات لا يكون أداؤه اللغوي تعبيراً أميناً عن قدرته اللغوية ولا يكون الأداء performance تعبيراً سليماً عن الكفاءة competence الا في حالة المتكلم المستمع المثالي في الجماعة اللغوية المتجانسة تماما، "وفكرة" المتكلم المستمع المثالي تحتوي على قدر كبير من التجريد، وبالتالي يكون الاعتماد على دراسة النص اللغوي وحده غير كاف لوصف المعرفة اللغوية. ومن مظاهر المعرفة اللغوية لدى المتكلم قدرته على الحكم بأن مجموعة من الكلمات تشكل جملة سليمة في لغته أم لا. فمتكلم العربية مثلا يستطيع الحكم بأن (١٠)، (١٢) جملتان عربيتان صحيحتان، بينما (١١)، (١٣) غير صحيحتين:

(١٠) أخذت فاطمة الكتاب من علي.

(١١) * علي من أخذت الكتاب فاطمة.

(١٢)ذهب أحمد إلى الحديقة .
(١٣) * أحمد الحديقة إلى ذهب .

ولا بد من أن يضم النحو العربي الذي يفترض أنه نموذج للمعرفة اللغوية للمتكلمين العرب القواعد التي تمنع جمل (١١)، (١٣) وفي نفس الوقت تولد جمل (١٠)، (١٢) .

كما أن على النحو العربي أن يفسر مثلا لماذا تحتمل الجمل الآتية أكثر من معنى :

(١٤)قابل علي الوزير الذي انتقده .
(الوزير انتقد أحمد أو أن أحمد انتقد الوزير)
(١٥) ظن أحمد أنه نجح .
(أحمد ظن نفسه نجح أو ظن أن شخصا آخر نجح)

كما يجب على النحو العربي أن يوضح لماذا في جملة (١٦) فاعل "يدفع" لا بد أن يكون هو فاعل وعد بينما يكون فاعل "يدفع" في (١٧) هو مفعول "سأل" .

(١٦) وعد زيد فاطمة أن يدفع المبلغ .
(يدفع زيد المبلغ) .

(١٧) سأل زيد أن تدفع فاطمة المبلغ .
(تدفع فاطمة المبلغ) .

ان مجرد دراسة النص لا يفيد عالم اللغة كثيرا في تفسير هذه الأحكام التي يتفق فيها متكلمو اللغة والتي تنبع بالتأكيد من معرفتهم اللغوية .

البنية السطحية والبنية العميقة :

يعتقد تشومسكي أن تحليل البنية السطحية أي ما نقوله مثلا فقط لا يفسر كثيرا من الظواهر اللغوية، وأنه لفهم كثير من الظواهر اللغوية لا بد أن يتعدى عالم اللغة البنية السطحية إلى البنية العميقة وهو يستشهد بالآتي :

من السهل إرضاء جون (18) John is easy to please
جون يتطلع إلى إرضاء الناس (19) John is eager to please

فانه يبدو من البنية السطحية (١٨)، (١٩) أنها متماثلتان، ولكن في الحقيقة يدرك متكلمو اللغة أنها تختلفان تماما .

فمن الممكن القول :

(20) It is easy to please John

بينما لا يكون ان نقول :

(21) ×It is eager to please John

والسبب هو أن وظيفة المركب الاسمي "John" في (١٨) تختلف عنها في (١٩). ففي (١٨) يقوم بوظيفة المفعول به المباشر للفعل "please" بينما هو في (١٩) يقوم بوظيفة الفاعل . ولا يبدو هذا من تحليل البنية السطحية للجملتين .

اكتساب اللغة :
يحدد النحو التوليدي أحد أهداف البحث اللغوي الرئيسية

بأنه تفسير ظاهرة اكتساب اللغة الأم . وتتلخص هذه الظاهرة في استعداد أي طفل لتعلم النظام اللغوي لجماعته اللغوية في فترة وجيزة نسبياً لا تتعدى أربع سنوات أو خمسا ويدون معلم ، بصرف النظر عن صعوبة أو سهولة تلك اللغة ، وأنه يستخلص هذه المعرفة اللغوية الهائلة من سماعه للسلوك اللغوي لقومه والذي يشوبه كثير من الأخطاء في معظم الأحيان . ويرى تشومسكي أن ذلك يشير الى وجود قواعد كلية في جميع اللغات ، وأن هناك علاقة بين العقل الإنساني وهذه القواعد اللغوية ، وأن الطفل يولد وعنده نظرية عن طبيعة اللغة الانسانية شأنه في ذلك شأن عالم اللغة . وأن على عالم اللغة اكتشاف نظرية اللغة التي يولد بها الطفل . تحدد هذه النظرية شكل وبنية اللغة الانسانية كما تحدد مدى التفاوت الذي يمكن أن تختلف فيه لغة انسانية عن أخرى .

وهدف عالم اللغة الأساسي هو الكشف عن هذه القواعد الكلية . وهكذا يتعدى علم اللغة التوليدي العناية بتحليل النصوص اللغوية التي يمكن ملاحظتها الى العناية بتفسير ما وراء النصوص . أي تحديد المعرفة اللغوية التي جعلت هذا النص ممكنا والتي تولد ما قيل وما يقال وما سوف يقال في هذه اللغة .

الحاسب الآلي وعلم اللغة :

أدى تطور الحاسبات الآلية واستخدامها في جميع المجالات العلمية والعملية في الفترة الأخيرة الى بروز عدد من القضايا يصعب أن يقوم علماء الحاسب الآلي وحدهم بحلها ، مما أدى الى ازدياد التداخل بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية ، وفي حالة علم اللغة أوجد فرعاً جديداً من فروع البحث باسم علم اللغة الحاسبي .

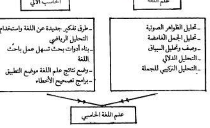
ويوضح شكل رقم (٢) العلاقة بين علم اللغة والحاسب الآلي .



شكل رقم (٢)

ويمثل علم اللغة الحاسبي نموذجاً رائعاً للتعاون بين علماء الحاسب الآلي وعلماء اللغة . وتعبر منهجية البحث في علم اللغة الحاسبي عن اضاءات واضحة لكل من علم اللغة والحاسب الآلي . فقد أدرك علماء الحاسب الآلي مدى الصعوبة التي يجدها الانسان العادي في التعامل مع الحاسب الآلي في ظل لغات البرمجة الحالية وضرورة حفظ الأوامر وطرق الاتصالات بالحاسب ، ومن هنا اتجه البحث الى محاولة الاتصال بالحاسب عن طريق برامج تستخدم اللغات الطبيعية(٣٠) Natural Language Interface كما استفاد علماء اللغة من امكانات الحاسب باستخدامهم برامج الاعراب Parsers وبرامج تحليل وتخليق الكلام .

ويمثل شكل (٣) علاقات التأثير والتأثر بين كل من علم اللغة والحاسب الآلي .



- برامج تحليل وتخليق الكلام
- برامج الإعراب والتوليد
- الترجمة باستخدام الحاسب

شكل (٣)

يهدف علم اللغة الحاسبي إلى بناء برامج للحاسب الآلي لفهم وتوليد اللغات الطبيعية بهدف الاستفادة منها في الأغراض العملية ومنها :

١ ـ الترجمة باستخدام الحاسب الآلي
٢ ـ الاستخلاص الآلي للمعلومات من النصوص اللغوية
٣ ـ تمثيل المعرفة الانسانية Knowledge Representation
٤ ـ الاتصال بالحاسب عن طريق اللغات الطبيعية
٥ ـ اختبار الانحاء التي يصفها علماء اللغة .

ونلاحظ هنا أن علم اللغة الحاسبي إنما هو علم تطبيقي ، وشأنه شأن باقي العلوم التطبيقية في اختلاف المنهجية عن العلوم الأساسية . فعلم اللغة الحاسبي مثلا عندما يهتم ببناء برامج لفهم اللغات الطبيعية لا يفرق بين الظواهر اللغوية الدالة وغير الدالة ، وانما يتحتم عليه الاهتمام بجميع قواعد اللغة بأكملها وبشموها حتى يمكن له أن يقدم برنامجاً نافعاً . أما عالم اللغة فإنه قد يعزف عن الاهتمام ببعض الظواهر اللغوية لأنها غير دالة في البحث اللغوي من خلال الاطار النظري الذي يبحث من خلاله . وفي نفس الوقت قد يضطر عالم اللغة لاحساسه بالحاجة إلى وضع أنحاء واضحة ومحددة لأن يطور من أدوات البحث وأساليبه حتى يضع أنحاء صالحة لاستخدامها في الحاسب الآلي . ونستطيع أن نوجز الفروق في المنهجية بين علم اللغة العام وبخاصة الجانب النظري منه وعلم اللغة الحاسبي فيما يلي :

علم اللغة الحاسبي	علم اللغة العام
١ ـ يهدف إلى بناء برامج قادرة على معالجة قدر معقول من اللغة الطبيعية يمكن الاستفادة منه	١ ـ يركز على المقدرة اللغوية النحوية Grammatical Competence
٢ ـ يقبل حلولاً تقريبية تحل معظم الاستعمالات المطلوبة	٢ ـ يهتم بالقواعد الكلية
٣ ـ يقبل برامج قد تفشل في بعض الاحيان	٣ ـ يهتم بالتوصل إلى أبسط الانحاء
٤ ـ يهدف إلى فهم العملية الكامنة وراء توليد واستيعاب اللغه	٤ ـ يهدف إلى التوصل إلى تفسير القدرة اللغوية الكامنة لدى الانسان .

خاتمة :

طرحت في الجزء الأول من البحث أسباب اعتقادي بأن العالم يشهد اليوم ثورة علمية ذات أبعاد هائلة وأوضحت أهمية وحتمية استخدام الحاسب الآلي أداة بحث في العلوم الانسانية . ثم استعرضت مناهج البحث المختلفة في علم اللغةابتداء من علم اللغة لدى العرب القدماء ووصولا الى المدرسة التوليدية الحديثة ، وأوضحت التأثير المتبادل بين علم اللغة والحاسب الآلي وآثار ذلك على منهجية البحث في علم اللغة وظهور فرع جديد من البحث اللغوي يعرف باسم علم اللغة الحاسبي الذي يمثل قمة التداخل بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية في هذا العصر . كما أوضحت أيضا أن منهجية البحث العلمي في العلوم الانسانية والطبيعية هى منهجية واحدة تهدف الى تفسير الظواهر الطبيعية والانسانية ، الا أن هناك اختلافاً في المنهجية بين العلوم الاساسية ـ سواء منها الطبيعية أو الانسانية ـ ونظائرها التطبيقية .

* هوامش البحث

(١) محمد الرميحي ـ العربي العدد ٣٤٠ مارس ١٩٨٧ ص ١٥

(٢) ادوارد يونس مراجعة The Gene Business: Who should control Biotechnology .

(٣) العربي ـ العدد ٣٤٠ مارس ص ١٨٧ The chronicle of Higher Education Volume 33, No, 27 March 1987 pp 1-12

* تم تمويل هذا البحث جزئيا عن طريق وحدة برامج الأبحاث جامعة الكويت ـ منحة رقم RMU 004

* ألقي جزء من هذا البحث في الحلقة الدراسية التي نظمتها كلية الآداب بجامعة الكويت حول مناهج البحث في العلوم الاجتماعية والانسانية ـ ابريل ١٩٨٧ . وقد استفاد الكاتب من الأسئلة والملاحظات التي أبداها السادة المشاركون بالندوة كما استفاد ايضا من الملاحظات الواردة بتقرير أ. د. فؤاد زكريا عن الأبحاث المقدمة من الحلقة والملاحظات التي أبداها أ. د. عبدالغفار مكاوي على هذا البحث مما كان له فضل كبير في اتمام هذا البحث بصورته الحالية .

(٤) نقلا عن أسامة الخولي «الثقافة والاعتماد على الذات في الوطن العربي» ، الكويت ابريل ١٩٨٦ .

(٥) The chronicle of Higher Education Volume 33 No 30 Jan 10 1987 p 26

(٦) Peter Bishop (1986) Fifth Generation Computers Concepts Implementation and uses Ellis Harwood New York

(٧) Andrew Malnor (1985) Instructional Materials Development paper presented at the IBM Europe Institute Oberloch, Austria

(٨) W. Woods (1973) Progress in National Language Understanding An Application to Lunar Geology APIS conference Proceedings pp 441 - 450

(٩) K. Jensen, G. Headron, S. Richardson and N. Hass (1986) PEG ACRITIQUE Three contributions to Computing in the Humanities, paper presented at the conference on Computers & the Humanities, Toronto Canada

(١٠) Philippe van parijs (1981) Evolutionary Explanation in the Social Scienes An Emerging paradigm Rowman & little field Totma, New Jersey

(١١) Carter Good and Douglas Cates 1954 Methods of Research, Appleton _ Century Inc. New York.

(١٢) L. Bloomfield 1933 Language New York Holt

(١٣) علي فرغلي "علم اللغة والذكاء الاصطناعي"

ورقة قدمت في الندوة الدولية الأولى لجمعية اللسانيات بالمغرب ـ الرباط ١٩٨٧ ، تنشر في وثائق الندوة .

(١٤) توماس كيون ١٩٧٠

(١٥) ابن فارس «الصاحبي» ص ٦٤ .

(١٦) الثعالبي «فقه اللغة وسر العربية» ص ٢

(١٧) عبده الراجحي ١٩٧٩ .

«فقه اللغة في الكتب العربية» دار النهضة العربية بيروت ص ٣٣ .

(١٨) تشومسكي Aspects of the Theory of Syntax' Mit Press' 1965
(١٩) _ The logical structure of Linguistic Theory, Plenum Presess 1975
(٢٠) Lectures on Government & Binding, Foris Dordrecht 1981
- Knowledge of language, its nature origin and use N Praegu 1985
- Barriers MIT Press 19
(٢٣) عبدالقادر الفاسي الفهري اللسانيات «واللغة العربية :
نماذج تركيبية ودلالية» «دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء ـ المغرب
(٢٤) الخليل بن أحمد «العين» تحقيق الدكتور عبدالله درويش بغداد ١٩٦٧ص ٦٤ ـ ٦٥
(٢٥) سيبويه «الكتاب» بولاق ١٣١٧هـ جزء ، ص ٤٩٤ ـ ٤٠٧
(٢٦) ابن جني «الخصائص» تحقيق محمد علي النجار . عالم الكتب بيروت ١٩٨٣ الطبعة الثالثة
(٢٧) ابن «فارس» الصاحبي
(٢٨) فردیناند دي سوسير ١٩١٦ . Course in General linguistics first edition 1916
New york philosophical Library sixth edition 1959
(٢٩) عبدالقادر الفهري اللسانيات واللغة العربية ص ٢٥
(٣٠) رالف جريشمان ١٩٨٦ Computational Linguistics An Introduction Cambridge University Press Cambridge

[صدر حديثا]

أثينا السوداء: تأليف مارتن برنال
عرض وتحليل

د مصطفى العبادى

الكتاب الذى نتناوله هنا بالعرض والنقد يمثل جزءا من مشروع ضخم يكتمل فى ثلاثة مجلدات؛ وكما يتضح صراحة من عنوانه «أثينا السوداء، الجذور الأفرو - آسيوية للحضارة الكلاسيكية» أنه يهدف إلى تقديم دراسة جديدة لأصول الحضارة اليونانية القديمة. ونحن نتناول فى هذا المقال الجزء الأول الذى ظهر فى ١٩٨٧، ويقع فى ٥٧٥ صفحة وقد اختص المؤلف هذا الجزء بعنوان خاص، بعد العنوان العام، وهو «بدعة اليونان القديم ١٧٨٥ - ١٩٨٥». ويتبين من حدّة الألفاظ التى يستخدمها المؤلف فى العنوان والكتابة معا، أنه يقف موقفا رافضا من كل ما كتب عن اليونان القديم خلال القرنين الأخيرين، اللذين تمثل فيهما ذروة نضج الحركة العلمية فى أوربا وفى عبارة أبي العلاء المشهورة، يدعي مارتن برنال أنه قد جاء بما لم يستطعه الأوائل.

ونظرا لخطورة الادعاء، وأهمية الموضوع، فيجدر بنا أن نتعرف أولا على شخصية المؤلف وخلفيته الثقافية والسياسية أيضا، إذ أن مارتن برنال ليس من فئة الدارسين الكلاسيكيين التقليديين؛ ولا كان إعداده الأكاديمى فى مجال الدراسات اليونانية القديمة، بل كان تخصصه الأساسى فى دراسات الشرق الأقصى والصين بصفة خاصة. فبعد أن أكمل تعليمه الجامعى فى جامعة كمبردج ببريطانيا، عُين زميلا بكلية كنجز فى مجال دراسات شرق آسيا، وله دراسات متعددة عن تاريخ الصين الحديث، لعل أشهرها هو «الاشتراكية الصينية حتى ١٩٠٧»؛ إلى جانب أبحاث فى العلاقات الثقافية بين الصين والغرب فى مطلع القرن العشرين، وفى دراسة السياسة الصينية المعاصرة. ومنذ عام ١٩٦٢ ازداد اهتمامه بالحرب فى الهند الصينية التى كانت دائرة آنذاك؛ وسرعان ما تحول هذا الاهتمام إلى دراسة الحضارة الفيتنامية، التى كانت لا تزال نادرة فى بريطانيا حتى ذلك الوقت. كما قام بزيارات متعددة لأقاليم الشرق الأقصى بما فيها كامبوديا وفيتنام الشمالية والجنوبية. ولم يقتصر نشاطه في بريطانيا على العمل الأكاديمي، بل شارك أيضا فى مجال السياسة العملية، فكان عضوا فى حزب العمال البريطاني فى الفترة ١٩٥٧ - ١٩٦٥، واستقال منه بسبب اختلافه مع سياسة الحزب تجاه فيتنام. وهو عضو فى الجمعية الفابية البريطانية (Fabian Society) التى تمثل الهيئة الفكرية داخل نطاق الحركة العمالية. وقد شارك فى إحدى منشوراتها رقم ٤٢٠ التى صدرت فى مارس ١٩٧٣*. ولكن الفرقة بينه وبين حزب العمال لم تؤد إلى استقالته كعضو عامل فى الحزب فحسب، ولكن تغيير مقر حياته وعمله أيضا، إذ انتقل مع بداية السبعينيات من كمبردج فى بريطانيا إلى جامعة كورنل فى الولايات المتحدة الأمريكية، ليعمل باحثا فى تاريخ الصين الحديث فى بداية الأمر؛ ثم عُين بعد ذلك أستاذا بقسم العلوم السياسية وهو ما يطلق عليه government studies فى جامعة كورنل وغيرها من

الجامعات الأمريكية . ولعل تعيينه هذا المنصب يكشف عن شدة تعلق مارتن برنال بالسياسة ، فلم يكد يترك ممارستها العملية في بريطانيا ، حتى اعتنق ممارستها النظرية في أمريكا .

ويبدو أن انتقاله من العمل بجامعة كمبردج إلى العمل بجامعة كورنل ، ومن اشتغاله بالسياسة العملية في بريطانيا إلى السياسة النظرية في أمريكا ، اقترن ايضا بتحول كامل في مجال اهتماماته الفكرية ؛ فإذا بها تنتقل انتقالا مفاجئا وتتغير تغيرا جذريا من الشرق الأقصى إلى الشرق الأدنى ، وترتد من التاريخ الحديث والمعاصر إلى التاريخ القديم والموغل في القدم . ويحدثنا المؤلف نفسه في إيجاز عن هذا التحول ، ويعترف صراحة أن دوافعه الأساسية كانت سياسية أيضا . فيقول في عام ١٩٧٥ عانى من «أزمة منتصف العمر» . ويسكت عن أسبابها الشخصية ، ولكن أسبابها السياسية تتعلق بانتهاء التدخل الأمريكي في الهند الصينية ، وبإدراكه أن الماوية في الصين قد أشرفت على نهايتها ؛ وأن مركز الخطر في العالم قد انتقل من الشرق الأقصى إلى شرق البحر المتوسط ، ويقصد به الصراع العربي الإسرائيلي . ثم يضيف أن هذا التغير دفعه للاهتمام بتاريخ اليهود وأن العناصر اليهودية المتناثرة في ثنايا أسلافه زادته حرصا على اقتفاء أثر هذا الجانب من «جذوره» . وهكذا شرع في دراسة تاريخ اليهود القديم ، والعلاقة بين بني إسرائيل والشعوب المحيطة بهم ، وخاصة الكنعانيين والفينيقيين ؛ واتضح له أن العبرية والفينيقية ، لم تكونا لغتين ساميتين فحسب ، ولكن كانتا مفهومتين لكل منهما ، أي أنهما لهجتان للغة كنعانية واحدة (ص ١٢ ـ ١٣ من الافتتاحية) .

هذا هو ما يذكره المؤلف في افتتاحيته من أسباب سياسية يبرر بها تغيير مجال عمله الأكاديمي . ويمكننا أن نضيف إلى أسبابه تطورين خطيرين كانت أحداثهما قد بدأت تتوالى وتتتابع على خريطة الشرق الأدنى السياسية منذ ١٩٧٤/ ١٩٧٥ ، وهما الحرب الأهلية اللبنانية وسياسة الوفاق بين مصر وإسرائيل . ولعله ليس من قبيل الصدفة المحضة أن الكتاب يختص بموضوعين أساسيين ، هما مصر وفينيقيا وعلاقتهما باليونان أثناء الألف الثاني ق . م . وكأن المقابلة السياسية بين القديم والحديث ، تتمثل في أنه إذا كانت اليونان تمثل أوربا قديما ، فإن إسرائيل يمكن أن تلعب هذا الدور في منطقة شرق البحر المتوسط حديثا . وهو يلمح إلى هذا التطابق بقوله «منذ ١٩٤٩م أصبح اليهود ـ أو على الأقل الإسرائيليون ـ يُقبلون على أنهم أوربيون كاملون» (ص ٣٥ ــ ٣٦) . ويترتب على هذه المقابلة ، أنه إذا أمكن أن تنشأ قديما روابط بين اليونان الأوربية وكل من مصر الإفريقية وفينيقيا الأسيوية ، كذلك يمكن أن تنشأ حديثا روابط بين إسرائيل «الأوربية» وكل من مصر ولبنان .

ويتبين من هذه المقدمة أن الكتاب الذي بين أيدينا ليس عملا علميا أساسا ، ولا هو دراسة للتاريخ القديم حسب الأسس الصارمة لمنهج البحث التاريخي ، وإنما هو دعوة إلى فكرة سياسية معاصرة ، حاول المؤلف أن يحشد لها ما يروق له من شواهد وما يناسبه من تفسيرات في التاريخ القديم . وكان من الطبيعي أن وجدناه ـ من أجل تحقيق مشروعه ـ يسلك سبيل الهواة ،

وذلك باتباع طريقين؛ الأول لتعويض ما فى تكوينه الأكاديمى من نقص، بأن استعان بحشد ضخم من المتخصصين فى المجالات العلمية المختلفة التى ليس لديه خبرة أصلية لسلوك دروبها. وهو يثبت فى تقديمه ما يزيد على مائة من أسماء هؤلاء الدارسين المتخصصين. وهذه الحقيقة وحدها تفقده مسئولية المعلومات التى يذكرها، باعتبارها نتاج عمل أو اجتهاد غيره. أما الطريق الثاني، فهو تجنب منهج البحث التاريخى بالاتجاه الى المصادر القديمة مباشرة، ولكن اتجه الى تتبع تيارات معينة فى الكتابات التاريخية الحديثة منذ القرن الثامن عشر الى الآن. وبعبارة أخرى، فالكتاب يمكن اعتباره قراءة سياسية لنوع معين من المؤرخين فى القرنين الأخيرين يصنفهم المؤلف بأنهمْ رومانتيكيون وعنصريون ومعادون للسامية.

وهكذا، فالكتاب يعاني من عيبين أساسيين، الأول أنه كُتب ليخدم هدفا سياسيا، والثاني عدم الالتزام بمنهج البحث العلمى. وقد يتبادر الى ذهن القارىء أننا نبالغ فيما نذهب اليه من مظاهر الضعف في تصوّر هذا الكتاب ومهجه، ولكن يكفى أن أحيل مثل هذا القارىء الى ما يذكره أحد المتحمسين له، وهو الكسندر كوكبورن Alexander Cockburn فى مقال له يذكر فيه أن أكثر من عشر دور نشر كبرى فى انجلترا وأمريكا رفضت طبع هذا الكتاب؛ من بينها مطابع جامعات هارفرد وكولومبيا وكورنل وكمبردج (رغم علاقته الوثيقة بالجامعتين الأخيرتين)، وذلك لضعف المنهج العلمي وغلبة الطابع السياسى.

(Zeta Magazine, April 1989, pp 33 - 5)

بعد هذا التعريف بالمؤلف وخلفيته الثقافية والسياسية وكذلك الظروف التى أحاطت بفترة تأليف الكتاب ونشره، ننتقل الى العمل ذاته ومادته؛ ونلحظ منذ البداية أن المؤلف شديد الإحساس بغربته حيال الموضوع وأنه ليس من أهل التخصص، ولذلك نجده يسارع الى تقديم نماذج من بعض الهواة الذين كانت لهم إسهامات إيجابية فى بعض مجالات المعرفة. ومن أشهر الأمثلة التى يستشهد بها، شليمان Schliemann، رجل الأعمال الألمانى الذي وهب نفسه وماله للكشف عن آثار طروادة وموكينى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. وكذلك مايكل فنتريس Michael Ventris المهندس البريطانى/ اليونانى، الذى جعل هوايته حل رموز الكتابة المعروفة باسم «الخطية الثانية» Linear B والتى ترجع الى القرن الرابع عشر ق. م. فى بلاد اليونان. وبعد عمل متصل دام نحوا من عشر سنوات نجح فى محاولته وأعلن اكتشافه فى عام ١٩٥٢ بأن الكتابة الخطّية الثانية تسجل لغة يونانية قديمة أسبق من اللغة اليونانية الكلاسيكية المعروفة. (ص ٤ ـ ٥)

وقياسا على هذه السوابق وأمثالها، يبرر برنال إقدامه من خارج التخصص على دراسة موضوعه عن الأصول الأفريقية والآسيوية للحضارة اليونانية. وفى الواقع أن مؤلفنا أخذ موضوعه أخذا جادا طوال عشر سنوات كاملة، وجمع قدرا ضخما من المعلومات، وأخضعها لكثير من المراجعة والتفسير، مستعينا ـ كما ذكرنا ـ بعدد كبير من المختصين. ولكن لعل ركيزته الأساسية فى هذه الدراسة هى درايته وخبرته الممتازة باللغات، حيث ان تخصصه الأصل فى حضارات الصين

والشرق الأقصى، فرض عليه الإلمام باللغويات وأصولها القديمة والفروع التى انقسمت إليها. فهو على معرفة دقيقة بتطور علم اللغة خلال القرنين الأخيرين. وسوف نجده يقدم مادة أوفى فى مجال التفسيرات والعلاقات اللغوية، أكثر من الاستعانة بالدليل الأثرى.

أما الفكرة الأساسية التي يقوم عليها الكتاب، فهي وجود تصورين رئيسيين للأسس التي قامت عليها الحضارة اليونانية القديمة، الأول التصور القديم، والثاني التصور الأوربي أو الآرى - كما يفضل برنال أن يسميه - وحسب التصور الأول يري برنال أن القدماء من اليونان أنفسهم كانوا يعتقدون أنهم استمدوا منابع حضارتهم من الشرق والجنوب، وعلى وجه الخصوص من مصر. ويذهب الى أن هذا التصور ظل سائدا حتى القرن الثامن عشر. أما التصور الثاني، الذي يرفضه برنال، فيقول إن اصحابه يذهبون الى أن أصول اليونان القدماء أوربية شمالية، ومن ثم، آرية. ويذكر برنال أن هذا التصور نشأ مع نهاية القرن الثامن عشر ثم ساد في القرن التاسع عشر تحت تأثير الرومانتيكية والعنصرية، حين بلغ ذروته - في اعتقاد برنال - في الفترة ما بين ١٨٩٠ - ١٩٣٠ تحت تأثير حركة العداء للسامية. ويلقى عليه في هذه الفترة الأخيرة اسم التصور الآري المتطرف: ثم تخف حدة هذا التطرف الآري بعد الحرب العالمية وقيام دولة اسرائيل ويظهر في الفترة ١٩٤٥ - ١٩٨٥ مايسميه برنال بالتصور الأوربي المعتدل، الذي تضمن عناصر من التصور القديم فيما يتعلق بتأثر اليونان القدماء بالحضارة المصرية القديمة. أما بعد ١٩٨٥ فيدعونا المؤلف الى الأخذ بما يطرحه في هذا الكتاب، ويسميه بالتصور القديم المعدل (the revived old model)

هذا هو المحور الأساسي لبناء الكتاب، الذي يمهد له بفكرة عن نشأة اللغات البشرية، فيقول إنه يؤمن بوحدانية أصل اللغات (monogenesis) وذلك بسبب وجود علاقة عضوية بين اللغات الهندأوربية ومجموعة اللغات الأفروآسيوية. ويذكر أن الانقسام بين الأصلين هاتين المجموعتين ربما حدث منذ نحو خمسين ألف سنة على الأكثر. أما بالنسبة لأصل المجموعة الهندأوربية، فربما يرجع الى قوم من البدو الرحل في شمال البحر الأسود، وليس كما كان يظن من قبل أنهم كانوا يسكنون جبال وسط آسيا. وهو يشير الى أن هذا هو ما استقر عليه الرأي خلال الثلاثين سنة الماضية، وعرف باسم (Kurgan Culture) وأمكن التعرف على ثقافة كورجان في منطقة شمال البحر الأسود، فيما بين الألفين الرابع والثالث ق.م. ويبدو أن أصحاب هذه الثقافة المادية، انتشروا غربا الى أوربا وفي اتجاه الجنوب الشرقي الى ايران والهند وجنوبا الى البلقان واليونان. ويضيف أن اللغات الحيثية ومجموعة لغات الأناضول تنتمي أيضا الى مرحلة مبكرة من أسرة اللغات الهندأوربية. أما المجموعة اللغوية الكبيرة الثانية الأفروآسيوية، فيعتقد أنها نشأت في منطقة البحيرات في شرق ووسط أفريقيا، ومنها انتشر السكان غربا الى تشاد، وشمالا الى المغرب وجنوب مصر، وشرقا الى اثيوبيا (حيث المتكلمون بالسامية المبكرة)، ومنها الى الجزيرة العربية ثم وادي الرافدين وسوريا، ويظن أن هذا الانتشار الكبير بدأ منذ الألف

التاسع ق.م ، وعلى ذلك فهو يذهب الى أن استقرار المتكلمين بالسامية في وادي الرافدين ، سابق على وصول السومريين المتكلمين بلغة هندأوربية في الألف الرابع ق.م. (ص ١١ ـ ١٢).

بعد هذا التقديم اللغوي والاشارة الى فرص التقاء هذه اللغات في منطقة شرق البحر المتوسط ، ينتقل المؤلف الى موضوعه الرئيسي وهو المؤثرات الحضارية التي أخذتها اليونان من مصر وفينيقيا خلال الألف الثاني ق.م. (٢١٠٠ ـ ١١٠٠ق.م) ويبدأ الفصل عن «التصور القديم في العصور القديمة» (ص ٧٥ ـ ١٢٠) بفقرة مشهورة لهيرودوت يشير فيها الى «ما أورده غيره من الكتاب من أن المصريين كانوا قد وصلوا الى البلوبونيز ، وفرضوا سيادتهم على ذلك الاقليم» (هيرودوت ٦/ ٥٥) ولكن هذه العبارة البسيطة لهيرودوت من القرن الخامس ق.م. تزداد تعقدا حين يضيف اليها المؤلف عبارتين من المسرح الأثيني من القرن الخامس ذاته ، لكل من ايسخولوس ويوريبيدس ، حول قصة شخصية أسطورية تسمى داناوس وصل الى أرجوس مع بناته الخمسين ، هاربا من ايجيتوس وأولاده الخمسين ، وأن داناوس أقام حكمه في أرجوس باليونان وأطلق على السكان الأصليين اسم «البيلاسجيين». وهنا يصطدم المؤلف بالمشكلة التي اصطدم بها كثيرون قبله ، وهي تحديد من هم الدانيون والبيلاسجيون ؟ فهل الدانيون هم الغزاة الدوريون ، أي الهيلينيون الذين غزوا اليونان واستقروا في البلوبونيز وكريت.؟ وهل البيلاسجيون هم السكان الأصليون الذين ظن أنهم ليسوا من العنصر الهيليني ؟ ولكن هذا النوع من التفكير قد انتهى تماما الآن بعد أن أثبت فنتريس في ١٩٥٢ أن سكان بلاد اليونان ، قبل وصول الدوريين في نهاية الألف الثاني ق.م. كانوا هيلينيين ويتكلمون لغة يونانية . وهكذا بقيت هذه الصورة التي ترددت على ألسنة الكتاب اليونانيين في القرن الخامس ق.م. وبعده ، عن تاريخهم الأقدم ، غير مؤكدة كما انتهت محاولة برنال فيما يتعلق باحتلال المصريين لأرجوس وتعريف كل من الدانيين والبيلاسجيين الى نتيجة سلبية تماما (ص ٨٢ ـ ٨٣).

ولعل السبب في فشل محاولة برنال في هذا الصدد ، أنه حاول أن يسلك سبيل كتاب القرن التاسع عشر ـ رغم عدائه لهم ـ وهو الاهتمام بتفسير نصوص ذات طابع أسطوري أكثر من الاعتماد على نتائج الحفائر الأثرية ، موضع الثقة الأولى لدى الدارسين في النصف الثاني من القرن العشرين . ورغم أن الآثار لم تقدم حلولا لجميع المشاكل ، الا أنها ـ مع ارتقاء أساليبها وتزايد نتائجها ـ تقدم تصورا أكثر دقة وأشد وضوحا لحركة التطور الحضاري والتاريخي ، من بعض العبارات التي اختلطت بالمبالغة أو الخيال ، نتيجة الرواية الشفوية قبل أن يسجلها الكتاب والشعراء المتأخرون . فالفارق الزمني بين أحداث الألف الثاني ق.م. وعصر هيرودوت وايسخيلوس ويوريبيدس قد يصل الى ألف سنة أو يزيد ، بعكس نتائج الحفائر الأثرية فهي أكثر قربا واتصالا بالفترة موضوع الدراسة . ومع ذلك ، فأحيانا يأتي الدليل الأثري مؤكدا لصدق النص التاريخي أو مفسرا لغموضه.

من الأمور المستقرة بين دارسي تاريخ الشرق الأدنى القديم أن فترة الألف الثاني ق . م تمثل ذروة الحضارة المصرية وغاية اتساع سلطانها وتأثيرها في شرق البحر المتوسط ، اذ لم يقتصر سلطان مصر وتأثيرها على بلاد الشام فحسب ، بل امتد وشمل كثيرا من أقاليم بحر ايجه وبلاد اليونان وقد أثبتت الحفائر الأثرية التي أجراها آرثر ايفنس Arthur Evans ودراسات بندلبوري Pendlebury وفيركوتيه Vercoutter وهيلين كانتور Helen Kantor وحفائر سبيروبولس T. Spyropoulos وغيرهم ، أن علاقة مصر باليونان لم تتوقف طوال التاريخ القديم وأنها بلغت ذروتها بعد طرد الهكسوس في القرن الخامس عشر ق . م . وخلال عصر الدولة الحديثة وفترة تفوق مصر المطلق في منطقة شرق البحر المتوسط . * ومن المعروف أيضا أن كثيرا من الأفكار التاريخية التي سادت في القرن التاسع عشر قد ثبت بطلانها في القرن العشرين ، وخاصة بالنسبة لفترة تاريخية مثل عصر البرنز، ليس في اليونان فحسب ولكن في العالم كله ، نظرا لاعتماد الدراسة فيها اعتمادا مباشرا على الآثار . ولا جدال في أن المؤلف على علم كامل بهذه الحقيقة ، ولذلك فهو يتجنب في المسار العام من كتابه مناقشة أو نقد الآراء السائدة الآن ، ولكنه يتجه الى مناقشة ونقد آراء القرن التاسع عشر بالذات . وقبل أن يصل الى القرن التاسع عشر ، يعقد الفصلين الثاني والثالث لتطور الموقف التاريخي في أوربا تجاه مصر والحضارة المصرية . وهنا نجده يقدم صورة مشرقة للموقف المتسامح وأحيانا المتحمس الذي يتخذه من مصر رجال الكنيسة المسيحية وعلماء عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر (ص ١٢١ ـ ١٨٨) فتحت تأثير بعض كتابات القدماء من أمثال هيرودوت وأفلاطون وديودور الصقلي ، اعتقد كبار رجال الكنيسة أن الاغريق القدماء اقتبسوا كثيرا من فلسفتهم من حكمة المصريين ، الذين كانوا بدورهم قد أخذوها عن الرافدين . فطوال العصور الوسطى ، ساد اعتقاد بنسبة مجموعة من الكتابات الى هرميس مثلث العظمات ، المصري Hermes Trismegiston ومن المعروف أن هرميس هو الاسم اليوناني للاله تحوت ، رب الحكمة والمعرفة عند المصريين وكان يظن أن نصوص هرميس هذه ، تضمنت جزءا من حكمة المصريين القدماء ومعرفتهم ، حتى اذا كان عصر النهضة الأوربية وحركة احياء علوم اليونان ، ازداد تعلق الأوربيين بالمصريين . ويبالغ المؤلف في تصوير الموقف الى القول «بأن الاغريق كانوا موضع الاعجاب بسبب حفاظهم ونقلهم لجزء قليل من تلك الحكمة القديمة . . . . والى حد ما كان تطوير المناهج التجريبية في مجال العلوم وعلى أيدي رجال مثل باراسلسوس Paracelsus ونيوتن Newton بهدف استعادة ما كان قد فقد من معارف المصريين وهرميس » (ص ٢٤ ـــ ١٥٧) . ويتجاوز المؤلف حد المبالغة الى درجة التورط في الخطأ حين يتحدث عن كوبرنيكوس Copernicus واكتشافه أن الشمس مركز الكون ، في القرن السادس عشر . فتحت تأثير ما كتبه فرانسيس ييتس F Yates في ١٩٦٤ ، حول البيئة الفكرية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر وزيادة الاهتمام «بنصوص هرميس» التي تؤكد على قدسية الشمس وعبادتها ، نجد برنال يرى أن فكرة قدسية الشمس في نصوص هرميس ، هي التي وجهت تفكير كوبرنيكوس الى مركزية الشمس (ص ١٥٥) ، رغم أن نصوص هرميس تتبع

نظرية بطليموس الجغرافي العكسية تماما ، وهي مركزية الأرض . واضح أن مؤلفنا لم يعتمد على نصوص كوبرنيكوس مباشرة ، ولو فعل لعلم أن كوبرنيكوس يقول صراحة في رسالته إلى البابا بولس الثالث عام ١٥٤٣ «إن أول اشارة إلى ثبوت الشمس وتحرك الأرض ، قرأها في كتاب الأكاديميات لشيشرون» . ✱ وخلال القرن السابع عشر والثامن عشر بعد ذلك ، يخبو بريق نصوص هرميس ، وتفقد جاذبيتها تماما في عصر العقل والاستنارة ، ولكن مفكري القرن الثامن عشر الذين اشتهروا «بالاستنارة بالعقل» (illuminati sapientia) لم يفقدوا اهتمامهم واعجابهم بمصر وتراثها القديم . ونظرا لأن بعض أعلام الاستنارة الراديكاليين الذين تحمسوا للحضارة المصرية ، اتجهوا أيضا اتجاها لادينيا بلغ ذروته في فترة الثورة الفرنسية ، وجدنا رد فعل قويا من جانب رجال الدين ، وانضم اليهم بعض الكلاسيكيين . وبذلك تم تحالف بين دعاة الهيلينية ودعاة التمسك بالمسيحية عقب الثورة الفرنسية في فترة الانتقال من القرن الثامن عشر إلى القرن التاسع عشر . وواكب هذه الحركة ، حركة الرومانتيكية والدعوة إلى فكرة «الرقي» المطرد في التاريخ ، ومن أشهر أعلامها الفيلسوف هيجل Hegel

ترتب على نظرية الرقي المطرد افتراض أن اللاحق خير من السابق ؛ وعلى ذلك ارتقى مقام اليونان على حساب المصريين . ويرى المؤلف أن هذا التحول الرومانتيكي اقترن أيضا بالنزعة العنصرية نحو الأوروبية والآرية وهكذا نشأ ترابط بين الهيلينية والآرية ، وهذا هو موضوع الفصول الأربعة التالية (من الرابع إلى السابع ص ص ١٨٩ ـ ٣٣٦) . ومع تسليمنا بالترابط بين الهيلينية والرومانتيكية في القرن التاسع عشر ، فإن هذا التيار لم يمنع تيارا آخر ذا اتجاه عالمي وعلمي من أن يتصدى له ويثبت وجوده ويترك أثرا أقوى وأبقى . ففي مجال العمل التاريخي العام تصدى ليوبولد فون رانكه Leopold Von Ranke لنظرية هيجل بمقدرة فائقة ومنهج علمي صارم ، مما وضعه على قمة الحركة التاريخية في القرن التاسع عشر ، فاعتبر الرائد الثاني للكتابة التاريخية العلمية بعد إدوارد جيبون Edward Gibbon . أما في مجال الدراسات المصرية ، فقد تألق فيها عدد من أقطاب علمائها من أمثال دوبويه Dupuis وشامبوليون Champollion وجومار Jomard في النصف الأول من القرن التاسع عشر . ولم يكن الخطر الذي يتهددهم يأتي من جانب الهيلينية والرومانتيكية كما يعتقد المؤلف ، بقدر ما جاء من رجال الكنيسة ، الذين رفضوا في عصبية ما بدأ يتضح من سبق تاريخ الحضارة المصرية على تاريخ الكتاب المقدس (ص ٢٥٠ ـ ٢٥٣) . وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، لم تتوقف الدراسات المصرية ، وحمل رايتها أعلام آخرون مثل مرييت Mariette وفلندرز بيتري Flinders Petri وجاستون ماسبيرو Gaston Maspero وكورت زيته Kurt Sethe وغيرهم ، دون أن يعترض سبيلهم غلاة الآرية كما يحاول المؤلف أن يؤكده ، مستشهدا ومُشَهّرا بنقاط ضعف لدى بعض علماء آخرين للمصريات من أصحاب الميول السياسية مثل بدج Budge وإرمان A. Erman (ص ٢٥٧ ـ ٢٦٦) . ففي كل حركة علمية مآخذ ومظاهر للضعف كما هو معروف .

وينتقل المؤلف بعد ذلك إلى موضوع الفينيقيين، أو ما يسميه «قيام الفينيقيين وسقوطهم» في الفصلين الثامن والتاسع. فمن المعروف أن قدماء اليونان، وعلى رأسهم هيرودوت، كانوا مقتنعين بأهمية التأثير الفينيقي، بشريا وثقافيا، ويستشهدون على ذلك باقتباس الإغريق للحروف الهجائية عن الفينيقيين وبقصة كادموس الفينيقي وانتقاله إلى اليونان حيث استقر وأسس مدينة طيبة. هذا هو التصور القديم، حسب نظرية برنال والذي ظل مقبولا إلى القرن الثامن عشر؛ حتى إذا كان القرن التاسع عشر، يقدم لنا المؤلف صورة مختلفة يطرحها التصور الآري المتأثر بالرومانتيكية والعنصرية، كما سبق أن ذكرنا. ويمثل التصور الآري كاتب ألماني متطرف هو موللر K Mueller الذي دعا في النصف الأول من القرن التاسع عشر إلى إنكار وجود أي تأثير للفينيقيين على اليونان (ص ٣٣، ٣٠٨ ـ ٣١٦، ٣٤٠). ولكن موقفا أكثر اعتدالا ساد أوربا في منتصف القرن هو نوع من الحوار بين الآرية والسامية، مع تأكيد تفوق الآرية. فإذا كان الساميون قد أبدعوا دينا وشعرا، فقد أبدع الآريون العلم والفلسفة والحرية. . . وكل معاني الرقي الحقيقي (ص٣٣) أما في إنجلترا، فقد اختلف الموقف نوعا ما عن سائر أوربا، وذلك بسبب وجود نزعتين في وقت واحد، احداهما متسامحة تجاه السامية والأخرى معادية لها. وقد تمثلت النزعة الأولى في الاعجاب بالفينيقيين بسبب نشاطهم في مجال التجارة والاستكشاف وكذلك لأخلاقهم القويمة في المعاملات؛ في حين رأى أصحاب النزعة المعادية في الفينيقيين قوما قساة مخادعين ومولعين بالبذخ. وهذه هي النزعة التي كانت أكثر رواجا في سائر أوربا أيضا، ونجدها واضحة في فرنسا في كتابات المؤرخ ميشليه Michlet الذي سخر من شخصيتهم الشرقية وأخلاقهم التجارية، كما انعكست هذه الصورة في رواية «سلامبو Salambo» التي صور فيها فلوبير Flaubert القرطاجيين مجتمعا في شدة الانحلال الأخلاقي (ص ٣٣ ـ ٣٥٥ وغيرها).

ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين يرى المؤلف أن «التصور الآري المتطرف» بلغ غاية قوته وثباته، ويستشهد بعالمين هما يوليوس بيلوخ Beloch J وسالومون ريناك Salomon Reinach؛ فكل منهما يعلن قبوله لموقف موللر من حيث المبدأ، ويقرر أن الحضارة اليونانية كانت أوربية خالصة، وأن الفينيقيين ـ باستثناء نقلهم لحروف الهجاء الساكنة ـ لم يقدموا شيئا للثقافة الهيلينية. ويذهب المؤلف إلى أن هذه الآراء تعكس الموقف العام في أوربا منذ ١٨٨٠ وما بعدها، نتيجة لانتصار «الدعوة العنصرية ضد السامية في ألمانيا والنمسا، وتزايد تأثيرها في بلاد اخرى» (ص٣٧٠) وإذا جاز لنا أن نقبل احتمال تأثر بيلوخ الألماني بالنزعة الآرية، أو شدة حماسه للهيلينية التي اعتبر من أكبر أعلامها في النصف الأول من القرن العشرين، فإن الموقف يختلف كل الاختلاف بالنسبة لسالمون ريناك، فهو يهودي فرنسي، من أسرة اشتهرت في باريس بسعة الثراء ورقي الثقافة والليبرالية. ورغم ما عرف عنه من عدم التمسك بالدين، إلا أنه كان شديد الاهتمام بالتراث اليهودي ورعايته، فقد أنفق وأشرف على «مجلة الدراسات اليهودية» Revue des Etudes Juives سنوات كثيرة. لذلك نجد من العسير أن

نصدق أنه كان يمثل الاتجاه العنصري المعادي للسامية. ولكن يمكننا أن نفهم موقف رينان السياسي باعتباره ممثلا لاتجاه عكسي تماما كان قد بدأ ينتشر بين اليهود الأوربيين أنفسهم منذ نهاية القرن التاسع عشر؛ ويدعو هذا الاتجاه إلى التوافق والتحالف - وإذا أمكن التطابق - بين اليهود الأوربيين وسائر الأوربيين، على أساس أن الفئتين تشاركان في صناعة حضارة أوربية واحدة في العصر الحديث. ويتضح هذا الموقف السياسي بجلاء في مقال رينان المشهور بعنوان «السراب الشرقي» Le mirage oriental وفيه يعلن «أن القضاء على الصين ومصر والأتراك لم يتحقق إلا بتحالف العناصر الهند أوربية والسامية (أي اليهود)» °.

وهكذا وجد مع مطلع القرن العشرين أكثر من نزعة ذات طابع سياسي أو عنصري. فإلى جانب الآرية المعادية للسامية، وجدت الدعوة إلى نزعة أوربية شاملة متضمنة اليهود أيضا، أي تحالف الهندأوربية والسامية. ورغم ذلك كله، لم تخل البيئة العلمية من علماء منصفين مستقلين عن النزعات السياسية، وخير مثال لهؤلاء العلماء في مطلع القرن العشرين هو آرثر إيفانس Arthur Evans الذي تعتبر الحفائر الأثرية التي أجراها في جزيرة كريت واكتشافه موقع كنوسوس Knossos من أهم الاكتشافات الأثرية في العالم في النصف الأول من القرن العشرين. ورغم اختلاف الرأي بين العلماء بشأن بعض النتائج التي توصل اليها، فإنه أعلن دون مجاملة لأي من الاتجاهين السياسيين الآخرين، وجود مؤثرات سامية ومصرية قوية في كريت وسائر أقاليم بحر إيجه في عصر البرنز (ص ٣٨٥ - ٣٨٦).

وبعد عرض سريع لفترة النازية بين الحربين العالميتين، يصل المؤلف إلى الفصل العاشر والأخير عن «الموقف بعد الحرب والعودة إلى التصور الآري الشامل ١٩٤٥ - ١٩٨٥» وهو فصل له أهميته الخاصة بسبب معاصرته من ناحية، وبسبب اتصاله بالأحداث والصراعات الدائرة في منطقة العالم العربي وإسرائيل من ناحية أخرى. وفيه يتناول المؤلف موضوعين أساسيين، الأول يراه حسب تعبيره «أقرب إلى النهاية السعيدة، وهي حركة بقيادة علماء من اليهود، تهدف إلى إزالة ظاهرة العداء للسامية من الكتابة في التاريخ القديم، ومنح الفينيقيين ما يستحقونه من فضل لدورهم المحوري في تكوين الثقافة اليونانية» (ص ٤٠٠). بينما يتعلق الموضوع الثاني برفض الاعتقاد في استيطان مصري في اليونان في عصر البرنز. وعلى سبيل التمهيد لتناول الموضوعين، يحرص المؤلف - تمشيا مع اهتماماته السياسية - على توضيح المتغيرات في البيئة العلمية. وأهم هذه المتغيرات أولا، إعادة تأكيد اندماج اليهود في الحياة الأوربية؛ ثانيا، التأكيد الكبير، داخل بناء الثقافة اليهودية، على الاهتمامات العقلية والفكرية واحترام العمل الأكاديمي، مما أدى إلى زيادة تأثير العلماء اليهود في الدوائر الأكاديمية، (ص ٤٠٠ - ٤٠١). وتأكد هذا الاتجاه الأخير بزيادة التحاق العلماء اليهود بالجامعات الكبرى منذ الخمسينيات، حتى أصبح كثير منهم يحتل مراكز قيادية في هذه الجامعات في السبعينيات. على العكس من ذلك استمر الأفارقة والآسيويون يصطدمون بمشاعر التمييز العنصري في الجامعات الغربية بصفة عامة (ص٤٠٣).

بعد هذا التقديم السياسي، ينتقل المؤلف الى نماذج من الدراسات المعاصرة في العلاقات بين حضارات شرق البحر المتوسط القديمة (ص ٤٠٨ ـ ٤١٢). ومن الطريف أن نلاحظ أن تتابع الحفائر الاثرية وزيادة مكتشفاتها أضعف من صوت أصحاب النزعات التعصبية الى حد كبير، وأكدّ صلابة الدراسات الأكاديمية الجادة. فأعلنت إيملي فيرمول Emily Vermeule في ١٩٦٠ أن الحضارة الموكينية في جنوب اليونان احتفظت بصلاتها مع مصر وفينيقيا طوال فترة وجودها. وذهبت إلى أن «قوة هذه الحضارة اعتمدت بدرجة عالية في تحديد حيويتها على اتصالها بكريت والشرق... وحين انقطع هذا الاتصال أصاب الثقافة الموكينية عقم بدد معالمها». وفي سنة ١٩٦٧ أتم جورج باس George Bass اكتشاف سفينة كنعانية من نهاية عصر البرنز على الساحل الجنوبي لتركيا؛ واستطاع أن يستنتج من هذا الكشف ومن غيره من الأدلة أن تجارة منطقة بلاد الشام كانت تقوم بدور رئيسي في الفترة الأخيرة من عصر البرنز. وفي الوقت نفسه تقريبا اكتشفت في قلعة كادميون Kadmeon، وهي القصر الملكي بمدينة طيبة بوسط اليونان، مجموعة كبيرة من الآثار التي يرجع أصلها إلى الشرق الأدنى؛ ومن أهم ما عثر عليه ثمان وثلاثون قطعة من الأختام الدائرية Cylinder seals. وهذا الاكتشاف المهم أعاد الثقة في تاريخية قصة كادموس واستقراره في مدينة طيبة اليونانية. وفي ١٩٧٣ استطاع فرانك ستانجز Frank Stubbings أن يقترح حدوث غزو مصري وقيام إمارات هكسوسية في اليونان، وأعلن أن الشواهد الأثرية تثبت وجود تأثير من مصر والشرق الأدنى منذ نشأة الحضارة الموكينية*.

هذه الخطوات العلمية الجادة المعتمدة أساسا على النتائج المادية للحفائر الأثرية في اليونان في عصر البرنز. قابلتها دراسات نشطة في مجال الدراسات السامية اللغوية. ويلاحظ المؤلف أن هذه الدراسات السامية جاءت انعكاسا مباشرا للأحداث السياسية التي صاحبت قيام إسرائيل وزيادة التأكيد على صلة اليهود بجذورهم السامية (ص ٣٥، ٤١٥ وما بعدها). فهي ذات توجه سياسي واضح، وتهدف إلى دراسة بيئة محددة وهي حضارة السامية الغربية وتأكيد صلاتها القوية ببلاد اليونان. ومن رواد هذا الاتجاه سيروس جوردون Cyrus Gordon ومايكل أستور Michael Astour ونجد جوردون قد وضع لنفسه هدفا محددا وهو التأكيد على الصلة بين الثقافتين العبرية والهيلينية ورأى في أوجاريت (رأس شمرا) وجزيرة كريت معابر لتلك الصلة؛ كما راح يفتش عن مظاهر الاتصال بين هوميروس والكتاب المقدس Homer and the Bible وهو كتاب نشره في ١٩٥٥. ونظرا لطابع الجدل وغلبة الحماس السياسي على أسلوبه فقد استقبل عمله باستنكار شديد بلغ حد الاحتقار حين حاول إثبات وجود مؤثرات فينيقية وكذلك يهودية على القارة الأمريكية قبل اكتشافها في عصر البرنز (ص٤١٦). ثم انهارت سمعته العلمية نهائيا حين اقترح إمكان قراءة الكتابة الخطية الأولى المعروفة باسم Linear A (وهي الكتابة المبكرة في حضارة موكيني ببلاد اليونان حوالي القرن الخامس عشر قبل الميلاد) على أنها كتابة سامية (انظر مجلة Antiquity سنة ١٩٥٧ و١٩٦٠).

ورغم الفشل المبكر الذي انتهت اليه جهود جوردون، نجد أستور يتابع الاتجاه ذاته بأسلوب جديد، وذلك في كتابه بعنوان Hellenosemitica أي دراسات هيلينية وسامية (١٩٦٧) وفي هذا الكتاب ركز على أوجه الشبه بين الأساطير السامية العربية والأساطير اليونانية. ولكن الاتجاه السياسي غلب عليه أيضا حين أثار موضوع العلاقة بين العداء للسامية وكراهية الفينيقيين. ولم يمر هذا العمل ذو الصبغة السياسية الواضحة دون نقد شديد على يد باحثة شابة هي روث إدواردز Ruth Edwards التي انتقدت بعض العلاقات التي يقترحها بناء على التشابه في النماذج الأسطورية، كما شككت في قراءات للنصوص الأحارية، ورأت أن أمثلته مستمدة من عصور تاريخية متباينة، أو أنها مجرد أمثلة من الأنماط والأفكار الفولكلورية الشائعة في آداب الشعوب المختلفة°

هذه هي أهم معالم ومراحل الحولة أو الجولات التي قام بها مارتن برنال في كتابه «أثينا السوداء»، مستعرضا جانبا من تاريخ التأريخ لحضارة عصر البرنز في بلاد اليونان وصلاتها بكل من مصر وفينيقيا على وجه الخصوص. ونرى أن مكمن الضعف في هذا العمل هو أن المؤلف قد ركز على الكتابات التاريخية المتأثرة بنزعة مذهبية أو نظرة عنصرية، وربما كان السبب في سلوكه هذا الاتجاه هو نزعته الشخصية نحو السياسة النظرية، كما أشرنا في مطلع هذا المقال. ولا يخفى أن كل دراسة تصدر أساسا عن تصور أو حكم مسبق تعاني لا محالة من القيود التي يفرضها ذلك التصور المسبق. ورغم أن المؤلف يعلن في نهاية الكتاب تنبؤه بانبعاث وسيادة ما أسماه «التصور القديم» خلال القرن الحادي والعشرين، فإن الأمثلة التي عرض لها في كتابه وحده كفيلة بأن تثبت فشل الأعمال التي تصدر عن تلك التصورات العامة.

وربما كان من أسباب الضعف أيضا أن مارتن برنال - متأثرا بكتابات جوردون وأستور - يقبل شيئا من القول الذي بأن التاريخ يمكن أن يعيد نفسه، ولذلك فهو يدعونا إلى مراجعة وتجديد التصور القديم. وواضح أن هذا النمط من التفكير ذي الطابع السياسي يرتكب نفس الخطأ الذي ارتكبه بعض مؤرخي القرن التاسع عشر أو غيرهم في عصور أخرى، حين ارتبطت عواطفهم بالماضي الذي يدرسونه، وقابلوا بين الماضي والحاضر، فتحمسوا لقضايا اختلقوها في الماضي لأنها تدعم مواقف يتحمسون لها في الحاضر. وأحيانا كان الموقف عكسيا، حين تحمسوا لقضايا في الماضي على أمل دعم أو تفسير موقف راهن. هذه جميعها مواقف تمثل نقاط ضعف قائمة في الكتابة التاريخية، لأنها تحجب الرؤية الصحيحة؛ وينبغي على كل مؤرخ جاد أن يجرد نفسه منها تماما، وأن يقبل على دراسة التاريخ وفهمه كما هو، وليس كما يود أن يراه.

* هوامش البحث

Martin Bernal, Black Athena, The Afroasiatic Roots Of Classical Civilization, Vol1 the Fabrication Of Ancient Greece 1785 - 1985, Free Association

London 1987

Fabian Tract 420 Labour in Asia A new Chapter? PP 44 - 52

A Evans The Palace of Minos oxford (1921 -35) J D S Pendlebury, Aegyptiaca Cambridge England (1930), Egypt and them the Aegean in the Bronze Age, Journal of Egyptian Archaeology 16 (1933) 75-92, Ine H J Kantor The Aegean and the Orient in the second Millennium B.C., American Journal of Archaeology 51 (1947) 1-103 A J B wace and C B Blegen Pottery as Evidence for Trade and Colonization in the Aegean Bronze, Klio 32 (1939-40) 131-147 J Vercoutter, L Egypte et le monde Egeen prehellenique Le Caire (1956), T Spyropoulos, Egyptian Colony in Boetia, Archaeologica 5 (1972) 16-27 (in (Greek))

H Rackham, Cicero, Academica, Introd 405 (Loep)

S Reinach, Le Mirage Oriental', Anthropolgie 4 (1893) 539 (1 (1898))

F Vermeule The Fall of the Mycenean Empire, Archaeology, 13, (1960) 66-73, g Bass, "Cape Gelidonia, a Bronze Age Shipwreck" Transactions of the American Philological Society, 57 (1967) pt R. R Edwards, Kadmos the Phoenician A Study in Greek Legends and the Mycenean Age, Amsterdam (1979) 132-3 1.H Stubbings, "The Rise of the Mycenean Civilization" Cambridge Ancient History, 3rd ed (1973) vol 2 pt 1 627-58,

R Edwards, see previous note